

جامعة محمد الأول
كلية الآداب والعلوم الانسانية
وجدة

عتبات النص:
المفهوم والموقعية والوظائف

تأليف:
مصطفى سلوي

منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية رقم 71
سلسلة بحوث ودراسات - 22 -

2003

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الكتاب، عتبات النص ، المفهوم والموقعية والوظائف

سلسلة بحوث ودراسات — 22 -

تاليف ، مصطفى سلوي

الناشر ، كلية الآداب والعلوم الانسانية وجدة

المعالجة التقنية ، مهدي حمزاوي (مصلحة النشر بالكلية)

السحب ، مطبعة الجسور وجدة

الايداع القانوني ، 1305/2003

ردمك ، 9981-102-50-4

الطبعة الأولى 2003

الإهداء

إلى والديّ وزوجتي

إلى طلبتي الأعزاء.

إلى أبنائي: نسرين ومحمد وعائشة،

إلى جميع الأطفال الذين هم في سنهم...

أملي أن أحيا حتى أقرأ لكم أنتم أيضا...

الطفل الذي كبر مثلما ستكبرون: مصطفى.

مقدمة

لبسم اللـــه الـــرحمـــن الرحيـــم

الحمد لله رب العالمين. وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيئين والمرسلين وعلى آله وصحابته أجمعين.

وبعد ، فقد ضمنت هذا الكتاب: (عتبات الـــنص: الواقـــع والخصوصـــيات) مجموعة من النظرات في مناهج التأليف عند المحدثين، انطلاقا من رؤية خاصة تكمن أساسا فيما اعتاد الدارسون المحدثون نعته، عن طريق الغرب، بــ (النص الموازي/ Paratexte) أو مصاحبات النص أو عتبات النص. وبالرغم مـــن أن كل واحدة من هذه التسميات تطرح أمام الدارس مجموعة من الإشكالات، إلا أنها تحيل جميعها، في نهاية الأمر، على نوع من النصوص التي تخرج مصاحبة أو لاحقة بالنص/المتن. وهذا يعني أن المؤلف يقوم بكتابة نصين اثنين: النص/المتن (الكتاب أو الرواية أو القصة أو المجموعة الشعرية أو المسرحية..)، ثم النص الموازي أو المصاحب الذي هو مجموعة مـــن العناصـــر المكملـــة للتـــأليف؛ كالمقدمة، والعنوان الخارجي، والعناوين الداخلية، والإهداء، والتقديم الصـــغير، وصورة الغلاف، وما يبسط على مساحة هذه الصفحة من مكونات أخرى؛ كاسم المؤلف ، ودار النشر، وسنة النشر، وغير ذلك من الأشكال الهندسية والصـــور والألوان وأنواع الخطوط وأحجامها..

والمؤلف مطالب بتوفير شتى عناصر الانســـجام والتكامـــل بـــين الـــنص والنصوص المصاحبة له؛ وهو الأمر الذي لا نكاد نعثر عليـــه إلا فـــي القليـــل النادر. ذلك أن المؤلفين الذين يذهبون إلى أبعد حد في كتابة مؤلفـــاتهم قليلـــون، بالمقارنة مع جمهور الكتاب الذين يكتفون بكتابة النص/المتن، تاركين أمر كتابة النص الموازي إلى غيرهم كالناشر أو الدارس الذي تربطه بالمؤلف قرابة أدبية أو فكرية أو إقليمية.

لا ضير بعد في أن يعهد المؤلف بأمر كتابة مقدمة إبداعـــه أو كتابـــه إلـــى شخص آخر، ولا عيب في أن يكتب إنسان آخر غير المؤلف التقديم الصـــغير؛ شريطة أن يشرف المؤلف بنفسه على هذا الأمر ويتابعه ويكون له فيـــه الـــرأي

الحاسم الصارم والأخير. غير أن الذي يحدث هو أن المؤلف– عن جهل أو تفريط– يظن أنه بتسويد سطور خاتمة التأليف أو آخر مقاطعه قد انتهى من تأليف كتابه. وليس الأمر كذلك، مادام هنالك نص آخر وجب أن يكتب بنفس الاهتمام والتأنق؛ فهو تتميم للنص الذي لا يمكن أن يخرج إلى الوجود بدون أن يكون تاما. فهل يقبل أحد منا أن يلد مولودا ويترك أمر تسميته وكسوته الأولى لغيره؟ كذلك النص هو مولود المؤلف، ومن الواجب على المؤلف أن يعتني ويحسن تسمية مولوده، ويتأنق في اختيار كسوته.

من هنا وجب أن نفهم أن النص الموازي أو موضوع العتبات هو عبارة عن مكونات ليست، في غالب الأمر، من وضع المؤلف واختياره؛ ومادام الوضع على هذه الحال فلن تكون لهذا النص الموازي أي علاقة بموضوع التأليف: النص–المتن. فهو حينا مشاركة إشهارية من جانب الناشر، وهو حينا آخر مجاملة خفيفة من لدن صديق أو دارس يقاسم المؤلف نفس الاهتمام أو الهم الفكري أو الإبداعي. وهذا ما جعل (جيرار جينيت/ Gérard Genette) صاحب كتاب (Seuils / عتبات) يحذر من الوثوق بهذه المصاحبات، إذ غالبا ما لا تكون من اختيار المؤلف وأن لا مسؤولية للمؤلف فيها.

والعيب كل العيب أن يعتمد الدارسون المحدثون على هذه العتبات اعتمادا كليا؛ وكأن لهم الجزم القاطع بانها من وضع المؤلف واختياره. إنهم يستندون إليها في تأول دلالات النصوص ومقاصد أصحابها. فمن أين يملك هؤلاء القطع بأن تلك الصورة على صفحة الغلاف هي من اختيار المؤلف؟ ومن أين أتى هؤلاء اليقين بأن هذا العنوان أو ذاك لم يتدخل في تعديل عبارته شخص الناشر، أو أنه كله من وضع هذا الأخير؟ ومن أين يملك هؤلاء الجزم بأن هذه الألوان التي خرجت مساحة كاسية لصفحة الغلاف لها دلالة ما عند المؤلف؟

من هنا يأتي هذا الكتاب لطرح مجموع هذه الإشكالات ومناقشتها في ضوء واقع التأليف والنشر الذي يعيشه الكاتب والكتاب داخل المغرب وخارجه. كما يأتي هذا الكتاب لاقتراح مجموعة من الأجوبة على ركام كبير من الأسئلة التي

تطرح في باب حديث العتبات وما يتصل بهذا الحديث من تنظير وتطبيقات. لقد طلع (جيرار جينيت) بكتاب (العتبات)، فاعتنقه الدارسون على أنه الفتح المبين في هذا المضمار، بالرغم من أنه كانت للقدامى من العلماء المسلمين وقفات طويلة عند أكثر ما جاء به؛ سواء في حديث المقدمات، أم العنونة، أم التقريظ، أم الإهداء، أم غير ذلك من المصاحبات الأخرى. لهذا الغرض، فضلت أن أصف في بداية هذه الدراسة طرق العلماء المسلمين القدامى في الكتابة، سواء على مستوى النص أم النص الموازي؛ فعرفت بجهودهم في كتابة المقدمات وتنميط مكوناتها تنظيرا وتطبيقا. كما عرفت هذه الدراسة بشغف القدامى بأمر العنونة وشدة اهتمامهم بعناوين مؤلفاتهم، وكيف كانوا يبنون هيكلها ويعملون على لفت انتباه القراء إليها.

وبالإضافة إلى ذلك، جاء هذا الكتاب ليصف ويدرس في الوقت نفسه طرق المحدثين من العرب في التعامل مع مصاحبات صاحب كتاب (العتبات)؛ بما في ذلك المقدمة، والعنوان الخارجي، والعناوين الداخلية، والإهداء، والتقديم الصغير.. وقد كنت في كل موقف من المواقف التي وقفتها عند هذه المصاحبات أناقش منهج المحدثين وتصوراتهم حول النص الموازي، ثم مقارنة ذلك بما كان عند القدامى من مبادئ وشروط عكستها طرقهم في التأليف كما نبهت عليها مؤلفاتهم في مجال التنظير لصنعة الكتابة وشروطها وآدابها.

ورجعت في التمثيل لهذه المصاحبات كما تعامل معها القدامى والمحدثون من المؤلفين العرب إلى مجموعة من الكتب، منها القديم المعروف المشهور، ومنها الحديث الذي لا تخفى فوائده وفضائله على أحد. وقصرت اهتمامي، في الغالب الأعم، على ما كتبه المبدعون المغاربة في مجال القصة والرواية والشعر والمسرحية بالإضافة إلى بعض ما نظرت فيه عند غيرهم من المشارقة.

ولست أبغي من وراء كل هذا غير التنبيه إلى أن العتبة، مهما بلغت من الأهمية، هي مجرد عتبة أو لاحق أو مضاف؛ فمتى كانت عتبة الدار دالة على ما بداخل الدار من أثاث وهندسة معمارية وعلاقات إنسانية تربط بين ساكني الدار؟ لهذا وجب دائما أن نأخذ الحذر من هذه العتبات، وأن نضع النص فوق

كل اعتبار. إن الذين يتأولون النص في ضوء عتباته مطالبون بعكس الطريق وتأول عتبات النص في ضوء المتن. فالمتن كل والعتبة جزء، ومن الصعب أن يدل الجزء على الكل؛ خاصة حين يشكو هذا الجزء من فقر لغوي مدقع، بالإضافة إلى أننا لا ندري إن كان فعلا من وضع المؤلف أم من وضع ذات غريبة عن ذات المؤلف. بمعنى أننا نستعمل جزء الغير في تأول الكل الذي صنعته ذات أخرى.

وقد اكتفيت في هذا الكتاب بهذه المصاحبات، على أن أعود إليها من جديد لاستكمال ما نقص منها في دراسة أخرى. وسأبقى أعيد قراءة هذه السطور التي كتبت إلى أن يفهم المؤلفون أن التأليف لا يقف عند حدود المتن؛ إذ للمتن مصاحبات وجب على المؤلف أن يوفيها حقها وأن لا يترك أمرها إلى الآخرين، بالرغم من سعة علم هؤلاء ودرايتهم. فإلى أن يعي المؤلفون هذا الأمر، سنبقى حذرين مما يمكن أن تأتي به العتبات وحديث العتبات؛ فمن العتبات عتمات.

ولا تفوتني فرصة تسويد صفحات هذه المقدمة دون أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى السيد العميد الأستاذ الدكتور محمد لعميري الذي لا يدخر وسعا في إخراج جهود السادة أساتذة الكلية إلى النور عن طريق نشرها والتعريف بها؛ فله مني جزيل الشكر والثناء. وأحمد الله سبحانه وتعالى.

مصطفى سلوي

وجدة؛ في: 25 رمضان 1422 هـ

موافق: 11 دجنبر 2001 م.

نشر الأستاذ (جيرار جينيت/ Gérard Genette) سنة 1987 كتابا في مصاحبات النص بعنوان (Seuils / عتبات). وقد عمل الأستاذ في هذا الكتاب الواقع في ثمان وثمانين وأربعمائة صفحة على استقراء عدد كبير من نماذج التأليف في المجموعتين اللغويتين اللاتينية والأنجلوسكسونية؛ وكان أكثر اعتماده على ما ألف في لغات المجموعة الأولى، خاصة اللغة الفرنسية. ويقدم الكتاب بين يدي المتلقي المهتم مجموعة من مفاتيح القراءة التي بإمكان شخص القارئ استغلالها في قراءة النصوص الإبداعية. فبالإضافة إلى مفهوم المقدمة وأنواعها ووظائفها، وقف المؤلف عند مجموعة أخرى من المصاحبات، كالعنونة واسم المؤلف والإهداء والعناوين الداخلية والهوامش وغير ذلك من المصاحبات التي من شأنها توسيع دائرة الفهم عند القارئ.

والذي يولي للتراث التأليفي عند الأمة العربية الإسلامية ظهره، يقطع قطعا جازما لا شك بعده أن ما جاء به (جينيت) فتح جديد ونهج مبين في تعرف هذه المكونات وجمعها وترتيبها لم يسبق إليه أحد. إلا أن الذي يمارس ما يمكن أن ندعوه بحفريات التراث، فإنه يقف على كم هائل من التنظير والتطبيقات التي خص بها العلماء المسلمون القدامى هذا الذي ندعوه بـ (العتبات) أو (المصاحبات). هم لم يستخدموا هذه المكونات، التي جمعوا منها أكثر ما جمعه صاحب كتاب (العتبات)، بالفهم نفسه الذي جاء به المؤلف؛ وهو أن تكون عبارة عن مفاتيح في قراءة النصوص وفهم صناعة التأليف منذ انطلاقتها الأولى عند المؤلف إلى غاية وصولها بين يدي القارئ مرورا بمكونات النشر وما تستلزمه هذه المرحلة من طقوس وقواعد. إلا أن كتاباتهم التنظيرية والتطبيقية في الموضوع تقدم مسحا واسعا لهذه المكونات، بالإضافة إلى وعي منظم بكيفية استخدامها وترتيبها ووظائفها.

وفي ما ألفه الإمام الصولي والجواليقي والقلقشندي من تنظيرات تتعلق بالموضوع ما يؤكد إحاطة القدامى بهذا الموضوع؛ على الأقل من جهة المؤلف، إن لم يكن من جهة القارئ المهتم الذي يعمل على تفكيك عناصر التأليف انطلاقا من هذه العتبات. أما الممارسة التطبيقية التي جاءت عليها تآليف القدامى، فلا

يخلو كتاب من الكتب في شتى سوح المعرفة من الإلمام بهذه المكونات فهما وترتيبا وتوظيفا. نجد هذا في أشكال المقدمات ومكوناتها كما نجده في عنوان الكتاب واسم المؤلف والإهداء والعناوين الداخلية.

ولابد هنا من الإشارة إلى أمر وهو أن العلماء المسلمين القدامى مارسوا صنعة التأليف في اللغة والنحو والعروض والبلاغة والفقه والأصول والتفسير والأدب والنقد وشروح الشعر وغير ذلك على أساس أنها جميعا من الأشكال الإبداعية. في حين تقتصر هذه الكلمة في وقتنا الحاضر على القصة والرواية والمسرحية والشعر. من هنا كانت المصاحبات جزءا لا يتجزأ من الشكل التأليفي الذي يأتي به الكاتب أيّا كان مجال اهتمامه أو نوعه أو شكله.

مدخل لابد منه
مصاحبات النص: المفهوم والوظيفة

أهتم الدارسون المحدثون، منذ فترة، بموضوع العتبات حتى أصبح من قبيل الاتهام بالقصور والجهل بالنسبة لدارس يقبل على وصف أو دراسة مجموعة قصصية أو ديوان شعر أو رواية أو مسرحية ولا يعرج على هذه المحطة السحرية التي يتوهم أنها تقدم المفاتيح الأساسية أو السحرية لفهم النص واستكناه مقاصده وأغراضه. والذين يذهبون هذا المذهب في الاعتقاد يغفلون أمرا في غاية الأهمية يكمن في أن النص كان وما يزال حجر الزاوية والكينونة الظاهرة الغابرة التي وجب الاهتمام بها حين ممارسة فعل القراءة. ونفسه (جيرار جينيت/ Gérard Genette) الذي يعتمد عليه كثير من المهتمين بموضوع العتبات تنظيرا ودراسة يعتبر هذه العناصر مجرد لواحق؛ أي أننا حين نهم بدراسة نص من النصوص الأدبية/الفنية، فإننا نستعين بهذه اللواحق التي من شأنها أن تقدم بين يدي القارئ مجموعة من المقدمات القرائية، أو لنقل مجموعة من الأجوبة التي تبقى دائما في حاجة إلى تمحيص وإعادة نظر في ضوء كينونة النص الداخلية.

وكان (جيرار جينيت) واعيا بهذا الذي نذهب إليه حين حذر في كتابه (عتبات/ Seuils) من مغبة الاعتماد على هذه اللواحق وجعلها المرمى الأول والأخير في كل قراءة. وهذا يعني أن العتبات تبقى دائما مجرد عتبات، وأن الأهم هو ما يوجد بالداخل، وأن هذا الداخل هو النص. وإذا أخذنا الأمر بشيء من التسطيح قلنا: متى كانت عتبة الدار – أي دار – دليلا على ما تنطوي عليه الدار وتخبئه من إنسان وأثاث وهندسة معمارية داخلية وعلاقات فكرية بين الساكنين؟ فكم هي العتبات التي خطأت المتكئين عليها الواثقين من صحة ودقة أجوبتها، فرمت بهم في أحضان الخطأ؛ ولكن في الوقت الذي يكون قد فات الأوان للتراجع عن ذلك الخطأ. ثم من يقطع أن عتبات هذا النص أو ذاك هي

فعلا من وضع المؤلف وليست من وضع ذات أخرى خارجة عن ذات المؤلف كالناشر أو غيره؟

من هنا كان النص وما يزال أساسيا في فهم النص، وأن العتبات- بما فيها المقدمة والإهداء والعنوان الخارجي وصورة الغلاف وشكله وألوانه وخطوطه، وكل ما يمت بصلة قريبة أو بعيدة إلى هذا الذي دعوناه لواحق النص- تبقى مجرد مصاحبات قد توضع بشكل واع من لدن المؤلف؛ فيدقق في اختيارها ويصنعها بطريقة مواكبة ممهدة لما سيعرب عنه النص، وقد يوضَع بعضُها من طرف ذات أخرى خارجة عن ذات المؤلف كالناشر مثلا، وقد يضعها المؤلف نفسه؛ ولكن دون أن يكون لديه أي قصد أو اختيار دقيق مواكب لمضامين النص ومقاصده. وهذا نفسه ما عبر عنه (جيرار جينيت/ Gérard Genette) حين رأى أن المصاحب لا يستحق اسم المصاحب إلا إذا توافر فيه شرطان أساسيان: قصدية المؤلف، ومسؤوليته على كل ما يأتي به داخل مؤلفه[1].

وبالرغم من الأهمية الكبيرة التي ينطوي عليها درس العتبات، وما يمكن أن يفيد به هذا الدرس وأدواته في تعميق الفهم والاقتراب من النص ومؤلفه وبالتالي مقاصدهما حين تعاقدا معا على فعل الكتابة، إلا أنه لابد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة بالنص ومصاحباته، حتى لا يستشري هذا الداء أكثر مما هو عليه الآن في الأوساط الجامعية، فيُهْمَل النص في مقابل فرط الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق. وقبل التنبيه على أهم هذه الملاحظات التي وجب أن تكون مدخلا في قراءة العتبات والاستفادة من نتائجها، نقف أولا عند فهم ما ندعوه عتبة أو مصاحبا أو متمما أو لاحقا أو غير ذلك من التسميات.

المصاحب، كما يدعوه (جيرار جينيت) في مؤلفه (Seuils): كل ما يجعل من النص كتابا يسمح بعرضه للقراء، وبصفة عامة للجمهور. فالأمر يتعلق إذن بعتبة تدعو المتلقي إلى اقتناء الكتاب وبالتالي قراءته أو ضرب صفح عنه . فهي واجهة الكتاب (العنوان- صفحة الغلاف- صورة الغلاف- الألوان- الأشكال

الهندسية– اسم المؤلف– دار النشر..) التي تفيد القارئ بمجموعة من المعارف والإشارات التي سيبني عليها ابتداء رغبته في قراءة ذلك الكتاب وقبل ذلك دفع ثمنه أو العدول عن ذلك بالمرة. ومن هذا القبيل ما نراه اليوم في بعض المجلات المتخصصة التي يفضل ناشروها وضعها داخل غلاف من (البلاستيك) الشفاف يمنع القارئ من تصفح المتن الداخلي للمجلة، وفي مقابل ذلك يحرصون في صفحة الغلاف على عرض مجموعة من العناوين والصور والإشارات التي يرون أنها كافية لاستقطاب القارئ. وما أكثر الكتب التي تستهوينا عناوينها أو نوعية الورق الذي جاء فيه الغلاف أو صورة الغلاف أو ألوانه؛ وهي مرحلة أولى في الاستقطاب؛ أي أننا بعد هذه المرحلة سنفتح الكتاب لنتصفحه في مقدمته مثلا أو في صفحة موضوعاته، لتنتهي بنا عملية الاستقطاب الأولى والثانية إلى الاقتناء.

ويتكون المصاحب عادة من مجموعة من العناصر المنهجية والخطابات التي من شأنها أن تدفع المتلقي إلى القراءة؛ كالعنوان واسم المؤلف وصورة الغلاف وألوانه ونوعية الورق المستخدم في صنع الكتاب واسم الدار التي نشرته، بالإضافة إلى إشارات أخرى داخلية تأتي بعد دفة الغلاف، كالإهداء والمقدمة وغير ذلك. ولا يكون المصاحب مستحقا لهذه الصفة إلا إذا توافر فيه شرطان أساسيان: قصدية المؤلف، ومسؤوليته الواعية على كل ما يأتي به داخل مؤلفه. وبعبارة أدق: إن المؤلف يختار مصاحبات الكتاب وهو يقصد في اختياره أن ينبه القارئ إلى مجموعة من الدلالات، بالإضافة إلى أن لا أحد يشاركه اختياره أو يمليه عليه أو يرغمه على تبنيه. فهو وحده المسؤول على ما جاء في الكتاب، كما أن لديه قصدية من وراء اختيار هذا العنوان أو هذا النوع من الخط أو ذاك الشكل الهندسي أو تلك الصورة...

[1] - **Genette (Gérard) : Seuils , p. 9 .**

ومن خلال المسح الذي يمكن أن يقوم به كل دارس مهتم بأمر الكتاب ومتعلقاته عبر مراحل التاريخ الطويل الذي مر به هذا الكائن الذي لا يكاد يفارقنا، يظهر، حسب تعبير (جيرار جينيت)، أنه لم يوجد أبدا في تاريخ ما ألفه المؤلفون نص بدون مصاحبات. وفي مقابل ذلك وجِدَتْ مصاحبات بدون نصوص؛ وتلك حال مجموعة كبيرة من الكتب التي ضاعت، فلا نعرف منها سوى عناوينها وأسماء مؤلفيها؛ فالمصاحب موجود معروف بينما يغيب النص. أما أن يكون لدينا نص بدون مصاحبات فهذا محال؛ اللهم إذا كنا أمام وضع يعرض علينا كتابا ضاعت صفحة الغلاف التي كانت تؤطره. هذا هو المصاحب في أبسط تعريفاته؛ فهو لا يعدو أن يكون مصاحبا أو لاحقا أو عتبة لكيان آخر أهم سيأتي بعد ذلك؛ هو النص/ المتن. وهنا فائدة تكمن في أن النص مقصد وهدف، بينما يؤدي المصاحب وظيفة الوسيلة أو القنطرة لبلوغ ذلك الهدف/ المتن الذي نرغب في قراءته والاستفادة منه. فلا أحد منا يرغب في الكتاب لعنوانه أو صورة غلافه أو اسم مؤلفه؛ فذاك إغراء أول، وإنما المتن هو الهدف الأسمى الذي نبتغيه من فعل الاقتناء الذي قد يساهم فيه إغراء المصاحبات بشكل وافر.

ونعود بعد هذا إلى هذه الملاحظات التي نريد أن تشكل مدخلا لفهم إشكال المصاحبات ووظيفتها وطرق الاستفادة منها في قراءة النص. ومن أبرز هذه القضايا التي وجب استحضارها قبل الإقبال على أي نوع من القراءة المتصلة بالنص؛ أيا كان جنس هذا النص، نذكر:

أولا: أن النص وحدة متناسقة تمارس وجودها الفعلي من خلالها حضورها الداخلي في عناصر البنية اللغوية المنظمة، وحضورها الخارجي فيما تحيل عليه، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من مرجعيات قريبة أو بعيدة.

ثانيا: أن النص موجود في مسافة تقع بين المؤلف والقارئ وجودا يسمح لكل واحد منهما بقراءته وإعادة إنتاجه وفق مجموعة من الشروط التي يفرضها النص وتمليها خصوصياته، ولا يمكن لأي طرف أن يبدل في هذه الشروط أو يعوض بها سواها؛ كأن تكون هنالك شروط استلزمها نص آخر سبق لأحد

الطرفين، المؤلف أو القارئ، أن تعرفها أو مارس القراءة عن طريقهـا. فلكـل نص خصوصياته المميزة التي ينزل بها إلى الوجود، ولا يحق لأي كان أن يبدل في هذه الخصوصيات أو يعتدي على كينونة النص التي خرج بها تسهيلا لفعـل القراءة الذي قد يبدو للبعض متأبيا صعبا، فيحتالون له بالإساءة إلى النص.

ثالثا: أن النص، سواء تعلق الأمر بالتأليف أم بالإبداع، ينزل إلى القارئ مع مجموعة من المصاحبات التي اعتاد الكتاب الإتيان بها حماية للنص مما قـد يتعـرض له، بسبب التقادم وعوادي الزمن والانتقال من مكان إلى مكان، مـن تلف أو تزييف أو نهب أو تحريف. فلم تعد العادة إذن هي التـي تـدفع رجـال التأليف إلى الإتيان بهذه المصاحبات، بقدر ما إنها كانت ومازال أمـرا لازمـا وضروريا. وعُرِفَ بعض القدامى من شعراء الجاهلية والعصور اللاحقة بطريقة في نظم شعرهم تجعل من الصعب جدا؛ إن لم نقل من الممتنع فعلا، أن تزيـف أشعارهم أو تنتحل؛ فكان أسلوب الرجل في النظم نوعا من الحماية التـي مـن شأنها أن تسيج القصيدة وتحميها وتسهل، بالتالي، تعرف ناظمها، فهي موسـومة بميسم لا تخطئه العين. وكذلك لواحق النص يأتي بها المؤلف لحمايـة الـنص/ الكتاب.

رابعا: تقوم هذه المصاحبات أو اللواحق، بالإضافة إلى وظيفتها في حماية النص وحفظه في ذاته ولمؤلفه تماما كما يحفظ العقار لذاته ولصالح مالكه، تقوم بوظائف أخرى كثيرة تتآزر كلها من أجل الدعاية للنص وإشـهاره واسـتقطاب أكبر عدد ممكن من قرائه، وتحصين دلالته، وترتيب مراحل القـراءة والكيفيـة التي وجب أن تتم بها وشروط هذه القراءة. كما أنها تعمل، في كثير من الأحيان، على إخراج كل ما من شأنه أن يقع في ذهن القارئ من تشويش أو انزلاق بفعل القراءة إلى غير ما قصد المؤلف أو نوى القصد إليه.

خامسا: في ضوء هذه الوظائف الكثيرة والمتنوعة التـي تضـطلع بهـا مصاحبات النص، يمكن للدارس الاستفادة منها واستعمالها إجراء في فعل القراءة كما كانت، بين يدي المؤلف، إجراء من إجراءات فعل الكتابة. ولا يمكـن لهـذا

الأمر أن يستقيم إلا وفق شروط على رأسها شرط بقاء النص سيدا أثناء ممارسة فعل القراءة، وأن لا تأخذ هذه القراءة دائما، كما هو الحال عند كثير من الدارسين، شكلها الخطي المعروف: من صفحة الغلاف إلى العنوان، إلى الإهداء، فالمقدمة، فالنص، ثم الخاتمة. بل الأسلم أن تكون هذه القراءة في اتجاهين اثنين يتكاملان ويتعاونان على الإمساك بتلابيب الدلالة؛ فلم لا تأخذ القراءة إذن الشكل العكسي الذي يسمح لنا بفهم العتبات وقراءة دلالاتها في ضوء قراءة النص/ المتن وفهم دلالاته؟ فليس شرطا أن تبدأ القراءة بالعنوان وصورة الغلاف وما ينطويان عليه من دلالات وصور ورسوم وألوان وخطوط، لننتقل بعد ذلك إلى المقدمة، فالمتن؛ بل يظهر أن القراءة العكسية هي الأفيد، تلك التي تؤخر قراءة العتبات إلى حين الفراغ من قراءة المتن، أو أنها تقرأ العتبات قراءة قابلة للمراجعة كلما أمدنا المتن بفهم جديد من شأنه أن يضيف شيئا جديدا إلى ما تم الوقوف عنده. إن النص أصل والعتبات فروع؛ فكيف نجوز لأنفسنا فهم الأصل في ضوء الفرع؛ بل إن هذا الفرع الذي هو عتبات النص أو مصاحباته أو لواحقه التي نبني عليه فهمنا كثيرا ما يكون من وضع إنسان لا علاقة له بالنص كمضمون ودلالة ومقاصد.

سادسا: ليس معنى هذا أننا نشجب القراءة الخطية لكل نص معطى للدراسة والتحليل، فنقرأ العنوان أولا ثم صفحة الغلاف فالإهداء فالمقدمة فالمتن؛ فلا عيب إن أخذت القراءة شكلها الخطي المعروف، ولكن شريطة أن لا تكون نتائج هذه القراءة نهائية وقطعية كما سبق أن ألمحنا. فالتصورات التي يمكن أن تفيد بها قراءة العتبات تصورات تخضع حتما لما ستأتي بها قراءة النص/ المتن الذي يعتبر سيدا يعول عليه وعلى ما يأتي به من دلالات. فإذا جاءت قراءة المتن بما يخالف التصورات التي أفضت إليها قراءة العتبات أو يغيرها أو يضيف إليها أو يلغيها جملة وتفصيلا، وجب على القارئ أن يخضع لسلطة النص/ المتن ويجري التغييرات على ما أفضت إليه قراءة العتبات. فنحن هنا لا نقرأ العتبات في ضوء المتن- كما مر في الملاحظة الخامسة- وإنما نعمل على تصحيح تصوراتنا حين اخترنا أن نقرأ عتبات النص قبل النص نفسه؛ أي حين

مارسنا القراءة الخطية للنص. فالقارئ ينتقل هنا من العتبة إلى النص ومن النص إلى العتبة؛ وكل هذا لكي لا تبقى العتبة حبيسة الفهم الواقعي المسطح؛ أي أنها المدخل أو هي أول ما تقع عليه العين أو غير ذلك. فهي وإن انطبق عليها بالفعل هذا الفهم، إلا أنها قابلة لتغيير ألوانها وسبل الاستفادة منها حين تدخل حيز القراءة وتجد القارئ الحصيف الذي يتعامل معها في مستواها الخادم للنص/ المتن، وليس في صورتها التي تتحول فيها إلى قدر مسلط على النص. ومن هنا أمكن القول: إن العتبات إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة.

سابعا: أن العلاقة الموجودة بين النص ولواحقه هي علاقة اتصال وتعضيد ولم تكن أبدا علاقة انفصال وتشتيت. لهذا لا يمكن قراءة عنوان مجموعة قصصية أو رواية أو مسرحية أو ديوان شعر بمعزل عن النص نفسه. ولا يمكن بعد ذلك قراءة شيء من تلك الطوبوغرافية التي تعكسها مساحة الغلاف وما ينعكس فوقها من صور وألوان وخطوط وأبعاد للطول والعرض بمعزل عن الدلالات التي يسمح بها النص والنص وحده. ولا سبيل إلى قراءة خطاب المقدمة أو الإهداء بمعزل عما قاله المؤلف (الشاعر أو القاص أو الروائي أو مؤلف المسرحية) داخل فقرات النص وفصوله. فهذه لواحق أو متممات أو فواتح أو عتبات يتأتى فهمها الصحيح حين تدخل في نوعين من العلاقات:

- علاقات أفقية تتصل بما يمكن أن ينتج من دلالات تتمخض عن تداخل

العتبات بعضها مع بعض؛ أي أننا نقرأ دلالة العنوان ومقاصده في علاقة ذلك كله بنوعية الخط الذي كتِبَ به والمساحة التي احتلها والموضع الذي اتخذه لنفسه، بالإضافة إلى الألوان المحيطة به ومساقط الضوء. ثم ينظر إلى كل هذا في علاقته بخطاب المقدمة ودلالات الإهداء حين يوجد هنالك إهداء. فكل هذه العناصر – حين نكون على يقين من أن قصدية المؤلف ومسؤوليته موجودتان

قائمتان فيها- متعالقة فيما بينها متداخلة متآزرة تكمل دلالات بعضها دلالات الآخرين.

- علاقات عمودية تنظر إلى جميع مصاحبات النص التي سبق الحديث عنها في علاقتها بالنص/ المتن الذي يبقى سيدا يشد جميع خيوط الشبكة الدلالية التي يريد القارئ الوصول إليها.

معنى هذا أنه لا يجب أن تعطى عتبات النص أو لواحقه أكثر ما تستحقه من الأهمية والعناية؛ فقد لا تحيل على شيء ذي أهمية، وقد تكون سببا في انزلاق فعل القراءة إلى ما لا علاقة له بقصدية المؤلف؛ خاصة إذا عرفنا أن كثيرا من مصاحبات النص لا علاقة لها بالمؤلف ولا قصدية للمؤلف فيها. فقد يكون الناشر هو الذات الموجودة من وراء اختيار ذلك اللون، أو وضع العنوان حيث وضع وبالخط الذي خرج به إلى القراء، وقد يختار صورة الغلاف وأشياء أخرى كثيرة تصاحب النص ولا علاقة لها بذات المؤلف واختياراته ومقاصده. لقد سبق التنبيه إلى أخذ الحذر، كل الحذر من العتبات وما يمكن أن توقع فيه المطمئن إليها من مزالق وأخطاء هو في غنى عنها، لو أنه نحا بالقراءة المنحى الذي يجعل النص/ المتن حكما له سلطة المراجعة والقبول والرفض لكل تأويل تنتجه العتبات.

أما إذا كانت العتبات من هذا النوع الذي يحمل قصدية المؤلف ويعكس مسؤوليته، فإن قراءتها بالشكل الذي بينا نافع ومفيد في الإضافة إلى النص وإغنائه وتوسيع الفضاء الدلالي الذي يمكن أن ينتج عنه. ومهما يكن من أمر، فالذي وجب أن يعيه الدارس أن العتبة/ العتبات ليست هي الحاملة لدلالات النص، ولا هي التي تعمل على تطوير هذه الدلالات أو إنتاجها؛ فهي لا تعدو أن تكون شكلا من الأشكال الحامية الحافظة للنص؛ فكيف يجوز أن نبحث عن دلالة متن عريض في عنوان صغير أو مجرد لون أو صورة أو شكل من الأشكال الهندسية؟

هذه ملاحظات الغاية منها توضيح طرق الاستفادة من العتبات إن كانت فعلا عتبات؛ أي أنها من وضع المؤلف وعلى مسؤوليته وله مقاصد دلالية من

ورائها. أما إن انتفت مسؤولية المؤلف وقصديته، فإن الأمر يتحول إلى (عتمات) تضلل القارئ الذي يعول على صلاحيتها في إنتاج دلالات جديدة للنص، وهو في حقيقة الأمر يبتعد عن هذا النص الذي لم يحاول أبدا قراءته والاستواء على دلالاته، وبالتالي فهم العتبات في ضوء هذه الدلالات. إن كينونة النص ما تزال عبارة عن ذلك الكائن الزئبقي الذي لا نكاد نمسك به، فكيف نزيدها تلاشيا وغؤورا بفرط اهتمامنا بهذه اللواحق التي لا تعدو أن تكون لواحق.

الفصل الأول

خطاب المقدمة عند العلماء المسلمين القدامى
المفهوم والأنواع والوظائف

1)- مفهوم المقدمـــة .
2)- أنــواع المقدمــات .
3)- وظــائــف المقــدمـــة .
3-1)- الوظيفة التأصيلية .
3-2)- الوظيفة الإيصالية .
3-3)- الوظيفة التفصيلية .
4)- مكونـــات خطـــاب المقـــدمـــة .

اعتاد القدامى التقديم لمؤلفاتهم بخطب يذكرون فيها الدواعي التي حملتهم على التأليف، ويبسطون من خلالها خطتهم في عرض المادة والقضايا التي هم مقبلون على الخوض فيها. ومن هنا شكلت المقدمة– أو باصطلاح القدماء: (الخطبة)– إحدى عتبات النص/ الكتاب الممهدة لقراءته، مادامت تعكس مجموعة من العناصر المعرفية وكذلك المنهجية والأخلاقية التي لا غنى للقارئ عنها في فهم المتن وإتمام قراءته في يسر وفائدة ومتعة. فالمقدمة بهذا الشكل مساحة معرفية استغلها القدامى لتعريف القارئ بمجموعة من تفاصيل القراءة التي هو مقبل عليها. ومكننا استقراء عدد كبير من مقدمات العلماء المسلمين القدامى في شتى ميادين المعرفة من الوقوف عند مجموعة من معينات القراءة، أهمها ثلاثة هي:

– <u>الأول</u>: (لماذا ألف هذا الكتاب؟): وهو سؤال يتحول في زمن قراءة النص إلى: (لماذا نقرأ هذا الكتاب؟).

– <u>الثاني</u>: (لمنْ ألف هذا الكتاب؟): وهو سؤال ذو حدين: يتصل الأول بالمتلقي المفرد الحافز على التأليف: (خليفة، أمير، صاحب، كبير علية القوم، أو غير ذلك من الدواعي الموضوعية). وقد يكون هذا المتلقي المفرد عنصرا متخيلا من لدن المؤلف، وقد يكون حقيقيا. أما الحد الثاني، فيتصل بالقارئ الجمع الذي يتوجه إليه المؤلف بكتابه.

– <u>الثالث</u>: (كيف ألف هذا الكتاب؟): و (كيف) هذه هي التي تشكل بؤرة القراءة، وقبل ذلك بؤرة التأليف عند جميع العلماء المسلمين القدامى الذين تعاطوا صنعة الكتابة.

1)- مفـــهـــوم المقدمـــة:

جاء في (لسان العرب) لابن منظور (ت. 711 هـ): "قالوا: القدم والسابقة ما تقدموا فيه غيرَهم، وقُدّام: نقيضُ وراء. والقِدْمَةُ من الغَنَم: التي تكون أمام الغنم في الرعي. وقَيْدومُ كل شيء وقَيْدامُهُ: أوله. وقَيْدوم الجَبَل: أنـفٌ يتقـدَّم منـه؛ ويُقالُ: ضَرَبَ فركب مقاديمَه، إذا وَقَعَ على وجهه، واحِـدُها مَقْـدَم. ومقدمـة الجيش، بكسر الدال، أوَّله؛ وقد استُعيرَ لكل شيء فقيلَ: مقدمة الكتـاب ومقدمـة الكلام، بكسر الدال. وقيل: مقدمة كل شيء: أوله.. "[1]. وقالت العـرب: مقدمـة البناء: الأساس، ومقدمة الزواج: النية، ومقدمة الكلام: بسط الموضوع والتعريف بمقاصد الكلام فيه. ومن هنا كانت المقدمة الأساس الذي ينبني عليه المتن. وفي الاصطلاح تكون المقدمة: قطعة من الكلام أقل من المتن يقدم بها المؤلف كتابه ، فيشرح من خلال مجموعة من مكوناتها المرتبة والمنظمة قضايا الكتاب ونهجـه وظروف وخطة تأليفه، وكذا ما يرمي إلى تحقيقه من أهداف.

وغير بعيد عن الدارسين أن بعض مقدمات التأليف طبقت شهرتها الآفـاق، حتى إن الاهتمام بها طغى على اهتمام القراء بالمتن الذي جاءت للتقديم له. وكان ابن خلدون (ت. 808 هـ) قد رأى يوما أن عُمَدَ الأدب أربعة: (الكامل في اللغة والأدب) لأبي العباس المبرد (ت. 285 هـ)، وكتاب (البيـان والتبـيّن) لأبـي عمرو عثمان بن بحر الجاحظ (ت. 255 هـ)، و (أدب الكتاب) لابن قتيبة (ت. 276 هـ) وكتاب (الأمالي) لأبي علي القالي (ت. 356 هـ). وقياسا على هذا نقول إن أكثر ما ذهبت به الركبان من مقدمات القدماء أربعـة: مقدمـة كتـاب (طبقات فحول الشعراء) لمحمد بن سلام الجمحي (ت. 231 هـ)، ومقدمة كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، ومقدمة كتاب (شرح ديوان الحماسة) لأبي علـي المرزوقي (ت. 421 هـ)، ومقدمة ابن خلدون لتاريخه الموسوم بكتاب العبـر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم مـن ذوي

[1] - لسان العرب : ابن منظور ، 12/466-471 - مادة (قدم) .

السلطان الأكبر. واصطلح القدامى على خطاب المقدمة بتسميات أخرى كالخطبة والديباجة والتمهيد والاستهلال.

2)- أنـــواع المقدمــات:

يعتبر خطاب المقدمة قطعة تأتي في بداية التأليف لتعلن عن ألوانه؛ فهي عتبة من عتبات أخرى يستغلها المؤلف لتوجيه القارئ انطلاقا من جملة من المكونات التي يجمعها جمعا واعيا ويرسلها لتحقق مقاصدها عند المتلقي الـــذي بـــدوره، يفهمها على أنها إضاءات لابد من الإلمام بها قبل اقتحام المتن. وقبل تعرف هذه المكونات، نقف على أنواع المقدمات انطلاقا مما سمح به الاستقراء؛ وهي ثلاثة:

- مقدمـــات مـــوسعـــة.
- مقدمـــات مـــضيقـــة.
- مقدمـــات مـــضافـــة.

فأما المقدمات الموسعة، فهي التي أحاط فيها المؤلف بجميع مكونات الخطبة ابتداء بالبسملة والحمدلة والتصلية والتسليم، بالإضافة إلى دواعي التأليف وجنسه وخطته ومصادره وتقريظه ونقد ما سبقه من تآليف في موضوعه ثـــم الزمـــان والمكان اللذين وقع فيهما التأليف والختم بالحمد كما كان الابتداء. فهـــذه تســـعة مكونات حرص كثير من القدماء على الإلمام بها في مقدماتهم. ومن هنا دعونـــا هذا الصنف الأول من الخطب بالمقدمات الموسعة؛ أي أن المؤلف وســـع فيهـــا دائرة الحديث عن جميع الإضاءات التي من شأنها أن تقدم بـــين يـــدي القـــارئ معرفة إجرائية يستغلها في فهم المتن. وهذا الضرب الأول من المقدمات كثير في مؤلفات القدامى، خاصة المتأخرين الذين انتهت إليهم صنعة التأليف بتفاصـــيلها وقواعدها التي نظّر لها غير واحد من العلماء. ونادرا ما وجدنا مقدمة موســـعة في المراحل الأولى لبداية التأليف خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين.

ودعونا الضرب الثاني من الخطب بالمقدمات المضيقة على أساس أن المؤلف ضيق فيها مساحة الحديث عن هذه المكونات التي سبق الحديث عنها سابقا. وجاء حديث المؤلفين بخصوص هذا النوع من المقدمات مقتصرا على أمور ثلاثة هي: دواعي التأليف وجنسه وخطته. ومن المؤلفين من اقتصر على المكونين الأول والثالث دون الثاني، بالإضافة إلى البسملة والحمدلة والتصلية أو بدونها. وهذا الضرب من المقدمات هو الذي صاحب المراحل الأولى لحركة التأليف عند العلماء المسلمين القدامى، ووجدناه أيضا عند كثير من المتأخرين ممن أوجزوا إيجازا مخلا في كتابة مقدمات كتبهم.

أما النوع الثالث فدعوناه بالمقدمات المضافة؛ وسميناها كذلك لأنها أضيفت إلى الكتاب بعد أن لم تكن فيه. ذلك أن كثيرا من أهل التأليف من العلماء المسلمين المتقدمين في هذه الصناعة كانوا يعتمدون نهج الإملاء في تعليم تلامذتهم أو من يتحلق حولهم من طلبة العلم؛ فلم تسعفهم الوسيلة في تدوين أماليهم أو لم يمنحهم الله سبحانه وتعالى بسطة في العمر للقيام بذلك ، فتولى تلامذتهم جمع تلك الأمالي ووضعوا لها مقدمة. ويبقى الصدر الأول من زمن حركة التأليف مجال هذا النوع من المقدمات؛ وهي قليلة جدا. ويقتصر صانع المقدمة المضيقة على الإشارة إلى مكونين اثنين من مكونات خطاب المقدمة هما في الغالب: جنس التأليف وخطته، بالإضافة إلى البسملة والحمدلة. ومن هذا الصنف نذكر مقدمة أبي العباس ثعلب الكوفي (ت. 291 هـ) لشرح ديوان زهير ابن أبي سلمى، وخطبة (شرح المفضليات) لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري. وتحدث جيرار جينيت عن هذا النوع من المقدمات في الفصل الذي عنونه بـ (Autres préfaces – autres fonctions)[1]، بالإضافة إلى ما دعاه بالمقدمة الأصلية.

[1] - Genette Gérard : Seuils , Editions du seuil , Paris , 1987 , p. 219

تلك أنواع المقدمات التي صنعها العلماء المسلمون القدامى لما اهتدوا إلى وضعه من تآليف. وكانت مكونات الخطبة الأساس الذي اعتمدنا عليه في توزيع هذه الأقسام، مادامت الموجه الرئيس للوظيفة أو الوظائف التي سيضطلع بها خطاب المقدمة في علاقته بشخصية القارئ. وهذا يجرنا للحديث عن الوظائف التي يمكن لخطاب المقدمة أن يؤديها سواء بالنسبة لشخصية المؤلف الذي يعقد أصول هذه المقدمة أم بالنسبة لشخص القارئ الذي يعتبر أكثر المقصودين بهذا الخطاب.

3)- وظائف المقدمة:

يعكس خطاب المقدمة الذي اعتاد العلماء المسلمون القدامى أن يقدموا به لمؤلفاتهم ثلاث وظائف أساسية هي:

- الوظيفة التأصيلية.
- الوظيفة الإيصالية.
- الوظيفة التفصيلية.

3-1)- الوظيفة التأصيلية:

فأما الوظيفة التأصيلية فهي التي يعرب عنها السؤال: (لماذا ألف المؤلف هذا الكتاب؟). ونظير هذا السؤال في زمن التلقي: (لماذا نقرأ هذا الكتاب؟). ودعونا هذه الوظيفة بالتأصيلية لأنها تتصل بالأصول الأولى التي كانت من وراء التأليف في زمن الكتابة، وأيضا من وراء القراءة في زمن التلقي. فهي التي تعرب عن (لماذا ؟)[1] هذه التي يطرحها المؤلف كما يطرحها القارئ كل في زمانه والظروف التي صاحبت اهتمامه بموضوع الكتاب. وتتمحور الوظيفة التأصيلية

حول مجموعة من معينات القراءة التي يأتي بها المؤلف في مقدمته، على رأسها: الدواعي الذاتية والموضوعية التي دفعته إلى الكتابة، وجنس التأليف، وزمانه ومكانه، وأصوله ومصادره، بالإضافة إلى إشارة المؤلف في مقدمته إلى أهمية موضوع تأليفه وجدّته؛ وهي واحد من عناصر التقديم التي أشار إليها (جيرار جينيت) حين تحدث عما سماه: (Importance/ الأهمية)[2] و (Nouveauté / الجدة)[3]. وتأتي الوظيفة التأصيلية في المرتبة الأولى من حيث الأهمية، لأنها تطرح في مضمون معيناتها مجموعة من الأسس التي انبت عليها فكرة الكتاب كما ستنبني عليها، فيما بعد، فكرة الاعتناء أو الاهتمام بقراءة ذلك الكتاب.

3-2)- الوظيفة الإيصالية:

وهي الوظيفة التي يقوم عليها فعل التواصل بين المؤلف والمتلقي المفرد الذي ألف له الكتاب، والمتلقي الجمع الذي اهتم في زمن ما بقراءة ذلك الكتاب؛ وهذا المتلقي الجمع فريقان: متلق جمع قريب كان المؤلف يتوجه إليه بكتابه زمن تأليفه؛ فهو المتلقي المعاصر لزمن الكتابة. ومتلق جمع بعيد وهو نحن الذين ورثنا بعد فترة قراءة الكتاب والاهتمام بموضوعه. وتدور الوظيفة الإيصالية بعد هذا حول السؤال: (لمنْ ألف المؤلف هذا الكتاب؟)؛ والإشارة هنا قائمة حول الداعي الذاتي الذي كان من وراء فكرة التأليف، وهو الداعي الذي يشكل طرفا مؤصلا للوظيفة الأولى التي سبق عرض بعض عناصرها. فالداعي الذاتي يجسد هنا فكرة التواصل بين المرسِل للنص/ الكتاب؛ وهو شخص المؤلف، والمرسَل إليه؛ وهو شخص المتلقي الذي أمر أو أشار أو رَغَّبَ المؤلفَ في تأليف ذلك الكتاب. كما تظهر هذه الوظيفة من خلال معيَّن آخر اهتم بإيراده كثير من العلماء المسلمين القدامى في مقدماتهم، وهو بعض التوجيهات التي كان يأتي بها المؤلف

[1] – أشار جيرار جينيت في مؤلفه السالف الذكر إلى أهمية هذا السؤال في جسد المقدمة حين تحدث عما دعاه: (Les thèmes du pourquoi)، ص. 184.

[2] – كتاب جيرار جينيت السالف الذكر، ص. 184.

[3] – المرجع نفسه، ص. 186.

يثير من خلالها انتباه القارئ إلى بعض الخصوصيات التي ينطوي عليها كتابه[1]. وتبقى أهمية هذه الوظيفة قليلة بالمقارنة مع الوظيفة التأصيلية والوظيفة التفصيلية، وذلك لتعلقها بالذوات التي ألفت وتلك التي حفزت على التأليف، أكثر من تعلقها بمكونات لها أثرها في موضوع التأليف أو خطته أو مصادره.

3-3)- الوظيفة التفصيلية:

وندعوها أيضا بالوظيفة التنظيمية أو التنسيقية أو التفسيرية، وهي التي يعرب عنها السؤال: (كيف ألف المؤلف هذا الكتاب؟). ونظير هذا السؤال في زمن القراءة هو: (كيف نقرأ هذا الكتاب؟). ودعونا هذه الوظيفة بالتفصيلية لأن فيها يجنح المؤلف إلى تفصيل أغراض الكتاب ومقاصده وكيفية تأليفه. فهو هنا يضع بين يدي القارئ مجموعة من مفاتيح القراءة التي تساعد هذا الأخير على حسن التتبع والإدراك السريع للفوائد التي ينطوي عليها الكتاب. ومن أبرز معينات هذه الوظيفة في خطاب المقدمة: اهتمام المؤلف بعرض خطته في التأليف، وتعداد الأقسام والأبواب والفصول، والتوسع في شرح عنوان التأليف وتبيان الغاية من اختياره دون غيره. وليس هنالك مؤلف لا يضع في اعتباره مجموع هذه المعينات قبل الإقبال على التأليف. كما أن كل قارئ لا يمكنه الاستغناء عن الإلمام بهذه المعينات– قبل اقتحام المتن– إذا كان قارئا مهتما بموضوع الكتاب. وإذا كانت الوظيفة التأصيلية تحدد بعض أصول التأليف من جهة جنسه ودواعيه ومصادره والإشارة إلى الكتب التي سبقته، فإن مجيء الوظيفة التفصيلية بمعيناتها التي سبق ذكرها هو تتميم للفائدة التي ابتدأ المؤلف بإيصالها إلى المتلقي، وذلك عن طريق تفسير وشرح ما تبقى من عناصر لها بالغ الأثر في فهم مقاصد الكتاب.

[1] – وهي نفسها الإشارة التي يقف عليها القارئ في (عتبات) جيرار جينيت تحت عنوان: Déclarations d'intention، ص. 205.

تلك أهم الوظائف التي انطوى عليها خطاب المقدمة كما صنعه العلماء المسلمون القدامى طيلة أكثر من عشرة قرون من التأليف[1]. وهي وظائف مرتبطة أشد الارتباط بمعينات التأليف التي هي أيضا معينات للقراءة. ولم يبق لنا بعد هذا سوى تتبع هذه المكونات التي قلنا إنها إحدى معينات القراءة، وقبل ذلك التأليف عند العلماء المسلمين القدامى.

4)- مكونات خطاب المقدمة:

مكونات خطاب المقدمة الذي كتبه العلماء المسلمون القدامى تمهيدا لما صنعوه من مؤلفات في شتى سوح المعرفة تسعة، هي:

- البسملة والحمدلة والتصلية والتسليم.
- دواعي التأليف (ذاتية وموضوعية).
- جنس التأليف.
- خطة التأليف.
- المصادر أو مكتبة التأليف.
- تقريظ التأليف.
- نقد المصادر السابقة.
- زمان ومكان التأليف.
- الحمد والشكر.

4-1)- القسم التمهيدي:

وهو القسم المتضمن للمكونات الخمسة: البسملة والحمدلة والتصلية والتسليم والتشهد. ويعتبر هذا القسم الركن الأساس الذي وجب أن تقوم عليه كل مقدمة. والمقدمة التي تخلو من مجموع هذه العناصر تعدّ بتراء أو شوهاء أو ناقصة من شيء كالخطبة البتراء التي سقط منها حمد الله والصلاة والسلام على رسوله

[1] - تجب الإشارة هنا إلى أننا استقرأنا لهذا الغرض فترة زمنية غطت أكثر من عشرة قرون، وصلنا فيها إلى حدود كتاب (المحاضرات في الأدب واللغة) لأبي علي الحسن اليوسي.

الكريم صلى الله عليه وسلم. ويتكون هذا القسم من العناصر الخمسة السابقة الذكر وهي: البسملة والحمدلة والتصلية والتسليم والتشهد. والناظر في الواقع التطبيقي لهذه العناصر الخمسة يجد أنها اجتمعت في خطب كثيرة، ووردت متفرقة في خطب أخرى. وذلك لأن من العلماء المسلمين القدامى من اكتفى بالحمدلة دون البسملة والتصلية ومنهم من اكتفى بالبسملة دون الحمدلة والتصلية كما فعل أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب في تقديمه مجالسه؛ قال: "بسم الله الرحمن الرحيم. أخبرنا الشيخ الثقة أبو الفرج..."[1]. وكذلك جاء في نص المقدمة التي وردت في (الشعر والشعراء) لابن قتيبة. والذي عليه الإجماع في ترتيب هذه العناصر أن تأتي البسملة في المرتبة الأولى تليها الحمدلة ثم التصلية والتسليم. ومن المؤلفين من خرق هذا النظام فقدم وأخر؛ ولا بأس في ذلك عند سائر العلماء؛ وعى رأسهم الإمام أحمد بن علي القلقشندي (ت. **821 هـ**) الذي نظر في (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) لأكثر مقومات التأليف والكتابة الديوانية كما عرفها القدماء.

أ)- <u>البسملة</u>:

والمقصود بالبسملة: "أبدأ بتسمية الله وذكره قبل كل شيء، مستعينا به جلّ وعلا في جميع أموري، طالباً منه وحدَهُ العونَ فإنه الربُّ المعبود ذو الفضل والجود"[2]. وفي الحديث الشريف عن هشام بن عروة بن أبيه أنه كان يكره أن يَكتُبَ كتابا أو غيرَه حتى يبدأ بـ (بسم الله الرحمن الرحيم). وعن سعيد بن جبير أنه كان يقول: لا يصلحُ كتابٌ إلا أن يكونَ أولُهُ (بسم الله الرحمن الرحيم)[3]. وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد نهى أن يُكتَبَ في سطر (بسم الله الرحمن الرحيم) كلام آخر، دعوةً منه عليه الصلاة والسلام إلى إفرادها في

---

1 – مجالس ثعلب : لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، 3/1 .

2 – صفوة التفاسير : علي الصابوني ، 23/1 .

3 – صبح الأعشى في صناعة الإنشا : القلقشندي ، 208/6 .

التأليف والكتابة والرسم. قال صاحب (صبح الأعشى): " ينبغي للكاتب أن يُفرِدَ البسملة في سطر وحدَها، تبجيلا لاسم الله تعالى وإعظاماً وتوقيراً له."[1]. وذمّ سفيان الثوري المكاتبات التي لا تبدأ بـ (بسم الله الرحمن الرحيم). عن أبي هريرة رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: (كل أمر ذي بال لا يُبدأ فيه بـ (بسم الله الرحمن الرحيم) فهو أقطع [2]؛ يعني أنه ناقص البركة. وعلى هذه السنة الحميدة جرى أكثر كُتّابِ دواوين الإنشاء في الدولة الإسلامية، وتبعهم في ذلك كل من اتخذ الكتابة أسلوبا في التعبير والتأليف. ونادرا ما كنا نجد تأليفا يخلو من (بسم الله الرحمن الرحيم) مفردة في سطر واحد تأليفا وكتابة ورسما.

ب)- <u>الحمدلة</u> :

وتأتي الحمدلة في المرتبة الثانية بعد البسملة؛ قال القلقشندي: "وآتوا بالحمد لله بعد البسملة تأسياً بكتاب الله تعالى من حيث إن البسملة آيةً من الفاتحة كما هو مذهب الشافعي رضي الله عنه أو فاتحة لها"[3]. جاء في (لسان العرب): "الحمد نقيض الذم. ويقال حمدته على فعله، ومنه المَحْمَدة خلاف المَذمّة. قال الأخفش: الحمد لله الشكر لله. قال: والحمد لله الثناء. قال الأزهري: الحمد قد يكون شكراً للصنيعة ويكون شكراً للنعمة التي شملت الكل؛ والحمدُ أعَمّ من الشكر" [4]. وعرّفَ ابن كثير الدمشقي (ت. **774** هـ) الحمد في تفسيره القرآن الكريم، عن أبي جعفر بن جرير الطبري، قال: "الحمد لله الشكر لله خالصاً دون سائر ما يعبده من دونه، ودون ما يبرأ من خلقه بما أنعم على عباده من النعم التي لا يحصيها العدد ولا يحيط بعددها غير واحد.. "[5]. وقال: "الحمد أعم من الشكر من

---

[1] – المصدر نفسه ، 215/6 .

[2] – نفسه ، 211/6 .

[3] – صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، 212/6 .

[4] – لسان العرب : ابن منظور ، 155/3 – مادة : (حمد) .

[5] – تفسير القرآن الكريم : ابن كثير القريشي الدمشقي ، 32/1 .

حيث ما يقعان عليه، لأنه يكون على الصفات اللازمة والمتعدية؛ تقول حمدته لفروسيته وحمدته لكرمه، وهو أخص لأنه لا يكون إلا بالقول. والشكر أعم من حيث ما يقع عليه لأنه يكون بالقول والفعل أو النية كما تقدم، وهو أخص لأنه لا يكون إلا على الصفات المتعدية؛ لا يقالُ شكرتُه لفروسيته، وتقول شكرته على كرمه وإحسانه إلي. "[1].

وجاء عند الإمام أبي جعفر ابن جرير الطبري أن "الحمد لله ثناء أثنى به على نفسه، وفي ضمنه أمَرَ عبادَه أنْ يَثنوا عليه؛ فكأنه قال: قولوا الحمد لله. وقد قيل إن قول القائل الحمد لله ثناء عليه بأسمائه الحسنى وصفاته العُلى، وقوله الشكرُ لله ثناء عليه بنعمه وأياديه"[2]. وذهب صاحب (صبح الأعشى) إلى أنه "إنما افتتح الكلام بالحمد لأن النفوس تتشوق للثناء على الله تعالى، والافتتاح بما تتشوق النفوس إليه مطلوب". وجاء الإمام أبو هلال العسكري بالحمدلة مباشرة بعد البسملة، فقال: "الحمد لله وليِّ كلِّ نعمةٍ". وقال القلقشندي في افتتاح صبحه: "الحمد لله جاعِلِ المرءَ بأصْغَرَيْه: قلبه ولسانِه، والمتكلّمَ بأجمليْه: فصاحتِهِ وبيانِهِ... أحمَدُهُ على أنْ وَهَبَ بناتِ الأفكار ما يربو في الفخر على ذكور الصوارم، ومَنَحَ مِنْ جواهِرِ الخواطِرِ ما يزْكو مع الإنفاق ولا ينقصُ بالمكارم"[3]. وجاء في مقدمة كتاب (الملل والنحل) لأبي الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (ت. **548** هـ): "الحمد لله حمدَ الشاكرين بجميع محامده كلها، على جميع نعمائه كلها، حمداً كثيراً طيباً مباركاً كما هو أهله"[4]. وكتب الراغب الأصبهاني (ت. **502** هـ) في مقدمة كتابه (محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء) مباشرة بعد (بسم الله الرحمن الرحيم): "الحمد لله الذي تَقْصُرُ الأقطار أن تحويه، وتعْجزُ الأستارُ أنْ تُخْفيه، حمداً يقتضي تضاعُفَ

---

1 – المصدر نفسه، 32/1 .
2 – جامع البيان: لأبي جعفر ابن جرير الطبري، 32/1 .
3 – صبح الأعشى في صناعة الإنشا : 1القلقشندي، 29/ .
4 – الملل والنحل : الشهرستاني، 11/1 .

نعمائِهِ وترادُفَ آلائِهِ"[1]. وقال عبد الواحد المراكشي في افتتاح مقدمة كتابه (المعجب في تلخيص أخبار المغرب): "الحمد لله مفني الأمَم وباعِثِ الرِّمَم وواهبِ الحِكَم، ذي البقاء والقِدَم، الذي لا مَطْمَعَ في إدراكِهِ ثواقِبُ الأذهان ونوافِذُ الهِمَم، نحْمَده على ما علَّمَ وألْهَم، وسَوَّغ وأنعم"[2].

وافتتح المرزباني خطبة كتابه (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) بالبسملة والتصلية، ثم جاء بعد ذلك بالحمد على غير عادة أكثر المؤلفين، فقال: "بسم الله الرحمن الرحيم. وصلى الله تعالى على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا. الحمد لله على ما أولى من جزيل عطائه، وأسدى من جميل بلائه، حمداً نستديم به نِعَمَه، ونَسْتدْفِع به نِقَمَه، ونستَدْعي به مزيدَه..."[3]. وقال الشيخ الإمام كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري النحوي (ت. 577 هـ) في افتتاح خطبة (الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين): "الحمدُ لله الملِكِ المبين"[4].

وتباينت الصيغ التي ورد بها هذا العنصر في افتتاح المقدمات بين صيغة الجملة الاسمية وصيغة الجملة الفعلية؛ قال القلقشندي: "قد يستعمل الحمد بصيغة الفعل كقولهم في المكاتبات: فإني أحمد إليك الله. وقد اختلف في أي الصيغتين أبلغ: صيغة الحمد لله أو صيغة أحمد الله، فذهب المحققون إلى أن صيغة الحمد لله أبلغ لما فيها من معنى الاستغراق والثبوت والاستمرار على ما هو مقرر في علم المعاني"[5]. والحمد مطلوب في أوائل الأمور وخواتمها طلباً للتيمّن والتّبرّك. قال أبو القاسم محمد ابن عبد الغفور الكلاعي في (أحكام صنعة الكلام): "كانوا يستفتحون بحمد الله سبحانه في الخطب، وفي إصلاح ذات البين وفي الاستغفار، وفي حمالة الدماء وفي خطب النكاح وفي كل أمر له بال. وكانت الخطب عندهم

[1] – محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء : الراغب الأصبهاني ، ص. 2 .
[2] – المعجب في تلخيص أخبار المغرب : عبد الواحد المراكشي ، ص. 11 .
[3] – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : المرزباني ، ص. 15 .
[4] – الإنصاف في مسائل الخلاف : الأنباري ، 5/1 .
[5] – صبح الأعشى في صناعة الإنشا : القلقشندي ، 216/6 .

أوكد من اعتمد بالتحميد، وأعلم غفلة بالتمجيد، حتى إنهم سموا الخطبة التـــي لا يحمد الله فيها سبحانه بتراء أو قطعاء"[1].

ج)- التصـلية والتـسلـيم:

وأتوا بعد البسملة والحمد بالتصلية والتسليم؛ قال القلقشندي: "فإذا أتِيَ بالحمد في أول كتاب، ناسبَ أن يُؤتى بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم في أوله"[2]. وهي مطلوبة واجبة بحكم شرعي؛ قال الله سبحانه وتعالى: (إنَّ اللهَ وملائِكَتَهُ يُصلّونَ على النبيِّ يا أيُّها الذينَ آمَنوا صلّوا عليهِ وَسلّموا تَسْليماً) [3]. وفي الحديث الشريف أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: (مَنْ صلى عليَّ في كتابٍ لـمْ تَزَل الصلاةُ جارية له مادام اسمي في ذلك الكتاب) [4]. ولا يقتصر المؤلف علـــى التصلية دون التسليم، فكلما صلى الإنسان على الرسول الكريم وجب عليــه أن يُتْبِعَ التصلية بالتسليم؛ فالسلام تحية الإسلام المطلوبــة لتــأليف القلــوب؛ قــال القلقشندي: "فكما يُفْتَتَح الكلام طلباً للتأليف، كذلك تُفْتَتَح به المكاتباتُ وتُصدَّر طلباً للتأليف" [5]. واقتصر الراغب الأصبهاني في افتتاح مقدمة كتابــه (محاضــرات الأدباء) على التصلية دون التسليم، بالرغم من أن الثانية مكملة للأولى، ولا تكون الواحدة دون الأخرى. فقد جاء في (صبح الأعشى): "وأما السلام عليه صلى الله عليه وسلم بعد التصلية، فقد قال الشيخ محيي الدين النووي فـــي كتابه (الأذكار): (وإذا صلى على النبي صلى الله عليه وسلم، فلْيَجْمعْ بين الصـــلاة والتسـليم ولا يقتصر على أحدهما) "[6]. وجاءت مقدمة كتاب (الشعر والشــعراء) خاليــة مــن

---

1 – أحكام صنعة الكلام : الكلاعي ، ص. 59 .
2 – صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، 218/6 .
3 – سـورة الأحزاب ، آية : 56 .
4 – صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، 218/6 .
5 – الـمصـدر نـفـسـه ، 218/6 .
6 – نـفـسـه ، 218/6 .

الحمدلة والتصلية والتسليم، عدا البسملة التي افتتح بها المؤلف الكلام، وكذلك الشأن عند ثعلب في مجالسه، فقد اكتفى بالبسملة دون غيرها.

ثم إن الصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم تستتبع الصلاة والسلام على الآل والصحب، وهو أمر اختلف فيه العلماء؛ فمنهم من أثبت الصلاة والتسليم على الصحب والآل، واحتج لذلك بقوله سبحانه وتعالى: (خُذْ مِنْ أموالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِمْ بها وَصَلِّ عليْهِمْ إنَّ صَلَواتِكَ سَكَنٌ لَهُمْ واللهُ سَميعٌ عليمٌ) [1]. واحتجوا أيضا بقوله صلى الله عليه وسلم: (اللهُمَّ صَلِّ على محمَّدٍ وعلى آلِ محمَّد). قال الكلاعي في (إحكام صنعة الكلام): "اختلف العلماء في الصلاة هل تُسْتَعْمَل في غير النبي، فقال بعضهم يُسْتَعْمَل ذلك في كل مَنْ آمَنَ به صلى الله عليه وسلم واتَّبَعَه، واحْتَجَّ بقوله صلى الله عليه وسلم: (اللهم صلِّ على محمَّدٍ وعلى آلِ محمدٍ)، فقال آلُ محمد كل من اتَّبَع محمدا، كما أن آلَ إبراهيم كل من اتَّبَعَ إبراهيم، وآلُ فِرْعون كل من اتَّبَعَ فرعون. وقال بعضُهُم: بل الصلاة على النبي لفظٌ مختص به، واسْتَدَلَّ على ذلك بما رواه يحيى عن مالك بن دينار أنه قال: رأيت عبدَ الله بن عمر يقف على قبر النبي صلى الله عليه وسلم فيصلي على النبي صلى الله عليه وسلم ويدعو لأبي بكر وعمر" [2].

واعتبر الجاحظ الخطبة التي لم توشح بالصلاة والسلام على النبي صلى الله عليه وسلم شوهاء. وذهب القلقشندي إلى أن الآل هم أهل النبي صلى الله عليه وسلم وعائلته وكل من تربطه بالنبي صلى الله عليه وسلم آصرة الدم أو المصاهرة. أما الصحب فهم خلفاء الرسول صلى الله عليه وسلم في نشر الدعوة وتحمّل أعبائها وكل منْ لقِيَ النبي عليه الصلاة والسلام وآمن به ومات على الإسلام. ورأى غيره أن الصلاة على آل النبي وصحابته هي من باب التبعية، لأن الصلاة خاصة بالأنبياء دون سواهم من الأهل والصحب. وهكذا افتتح المبرد مقدمة كتابه (الكامل في اللغة والأدب) دون الصلاة على الآل والصحب؛ قال: "الحمدُ لله حمداً كثيراً يبلغ رضاه ويوجِبُ مَزيدَه ويُجيرُ منْ سخْطِهِ، وصلى الله

---

[1] - سورة التوبة ، آية : 104 .

[2] - أحكام صنعة الكلام : الكلاعي ، ص. 57 .

على محمد خاتمِ النبيينَ ورسول ربِّ العالمين صلاةً تامةً زاكيةً تُؤدّي حقّه وتُزلِفه عند ربِّهِ"[1]. وقال ابن المعتز في افتتاح مقدمة كتابه (طبقات الشعراء): "والصلاة والسلام على من اهتزّتْ بأرواح نصرِهِ أعطافُ دولةِ العرَبِ، وعلى آلِهِ الذين شيدوا منْ بيوت الدين القواعدَ وشرّفوا بإقدامِهم أعوادَ المنابرِ وساحاتِ المساجِدِ، وأصحابِهِ أئِمّةِ الدّينِ ورؤساءِ أهلِ اليقينِ، بُدورِ التّمامِ ومصابيح الظلام ما لَمَعَ البَرْقُ وغَنّى الحَمام، وأضْحَكَ الرّوض بكاء الغمام"[2].

د)- التـشـهـد:

ومن المؤلفين من جاء بالتشهد بعد الحمدلة إعلانا منه لكلمة الإسلام الطيبة: (أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له)؛ قال القلقشندي في (صبح الأعشى): "أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، شهادة يوقع لصاحبها بالنجاة من النار ويُكْتَب لقائِلِها في ديوانِ الأبرار"[3]. والتشهد تجديد لعقد الإيمان أمام الله سبحانه وتعالى بالإضافة إلى أنه ركن من أركان الإسلام ينفي الشرك بالله نفيا قاطعا، مصداقا لقوله سبحانه وتعالى: (قُلْ يا أهْلَ الكِتابِ تَعالوا إلى كَلِمةٍ سواء بَيْنَنا وبيْنَكُمْ ألاّ نَعْبُدَ إلاّ اللهَ ولا نُشْرِكَ بهِ شيئاً ولا يَتَّخِذَ بَعْضُنا بَعْضاً أرْباباً مِنْ دونِ اللهِ فإنْ تَولّوا فقولوا اشْهَدوا بأنّا مسلِمونَ)[4]. فهذا ابن أبي حجلة التلمساني يفتتح الكلام في (ديوان الصبابة) بالبسملة فالحمد ثم التشهد؛ قال: "الحمد لله الذي جعل للعاشقين بأحكام الغرام رضاً، وحَبّبَ إليْهِمُ الموتَ في حُبِّ مَنْ يَهْوونَهُ فلا تَكُنْ يا فتىً بالعَذْلِ معْتَرِضاً، فكَمْ فيهم منْ عاشِقٍ ومُحِبٍّ صادقٍ... أحمدُهُ حَمْدَ مَنْ خافَ مقامَ رَبِّهِ ونَهى النّفسَ عنِ الهَوى وشَبَّبَ بِذِكْرِ محْبوبِهِ إنْ كان تهامياً في الحِجازِ أو شآمياً في نوى... وأشهد أن لا إلهَ إلا الله وحدَه لا شريك له، الحميدُ المجيدُ

---

[1] – الكامل في اللغة والأدب : المبرد ، 1/1 .

[2] – طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ص. 18 .

[3] – صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، 29/1 .

[4] – سورة آل عمران ، آية : 63 .

شهادَةَ مَنْ أصبحَ موتُه لبعده أقرب منْ حَبْلِ الوريدِ... وأشهد أن محمداً عبْدهُ ورسولُه شهادةَ مَنْ أخلَصَ موالاته، تتبَرّأ من الإثم حين تولى عنه محبوبه بخاتم ربِّهِ وبرائِهِ. صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه الذين يحبهم ويحبّونَه، ويقفون عند ما أمرَهُم ولا يتعَدّوْنَه ما ذرَّ شارق وهامَ عاشِقٌ. "[1].

وبعد كل هذه العناصر يأتي المؤلف بكلمة (أما بعد)، إعلانا منه أنه أنتهى من قسم ويود الانتقال إلى قسم آخر، أو بعبارة أخرى فإن (أما بعد) هذه تخلص من حديث إلى حديث آخر. وهكذا جاء الأمر عند مترجم مادة (مقدمة) في (Encyclopédie de l'Islam)؛ قال: "ثم يأتي القسم الثاني مدرجاً بعبارة (أما بعد) ليفسح المجال للحديث عن الأسباب التي دعت إلى التأليف..". تلك أهم العناصر التي تكون منها خطاب المقدمة في قسمه الأول، وهي عناصر توثق صلة العبد المؤلف بخالقه ودينه. والجدير بالذكر أن خطاب المقدمة يتقاسمه، انطلاقا من مكوناته التسعة التي تم التنبيه عليها، نوعان من الحوار موصوفان بتمام الحرية والوضوح: الأول بين المؤلف وخالقه، والثاني بين المؤلف والمتلقي الذي يتوجه إليه بالكتاب. ومن هنا تكون المقدمة تلك المساحة الحرة التي يتصل فيها المؤلف مباشرة بقارئه بعيدا عن ثقل موضوعات الكتاب ومصطلحاته وأفكاره.

4-2)- دواعي التأليف:

سبقت الإشارة إلى أن دواعي التأليف عنصر حاضر في نوعين من المقدمات هما: المقدمات المضيقة والمقدمات الموسعة. ولا يمكن لهذا العنصر أن يوجد في المقدمات المضافة، لأن المؤلف هو الشخص الذي يعرف وحده الأسباب التي كانت من وراء تأليف كتابه، ومادام المؤلف في المقدمات المضافة شخصية غائبة، فلا يمكن لمن قام بجمع الكتاب الإتيان بهذا الأمر. ودواعي التأليف هو المكون الأول ضمن القسم الثاني من المقدمة؛ هذا ما جرى عليه أكثر العلماء

---

[1] - ديوان الصبابة : ابن أبي حجلة التلمساني ، ص. 18 .

المسلمين القدامى. لكننا وجدنا من قدَّم الحديث عن جنس التأليف على الدواعي؛ وهو قليل لا يقاس عليه. والناظر فيما تركه العلماء المسلمون القدامى من تآليف لا يسعه إلا أن يميز في هذه الدواعي التي كانوا يقدمونها بين يدي قرائهم بين نوعين اثنين: أسباب ذاتية محضة تتعلق بشخص المؤلف أو من كانت له علاقة بالمؤلف؛ وهي نوعان: أسباب ذاتية حقيقية، وأسباب ذاتية متخيلة. ثم تأتي الأسباب الموضوعية، وهي كل ما تعلق بموضوع التأليف أو جنسه أو فكرته. وحرص أكثر من تعاطى صنعة التأليف من القدماء على إيراد أسباب ذاتية هي التي حثته على الكتابة في ذلك الموضوع، وقليلون هم الذين تنكروا للسبب الذاتي فمالوا لتقديم أسباب موضوعية. ومن المؤلفين من مزج بين الداعي الذاتي والداعي الموضوعي، وهم كثيرون.

والمقصود بدواعي التأليف أن يحرص المؤلف على تعداد الأسباب المادية والمعنوية الذاتية والموضوعية التي حفزته على تأليف الكتاب. فأما الأسباب الذاتية، فهي كل ما ارتبط بشخص المؤلف بالإضافة إلى الذات التي يذكر أنها دفعته إلى التأليف. والغالب أن تكون هذه الذات الخارجية هي محور الداعي الذاتي. فيذكر المؤلف أن سلطانا من السلاطين أو خليفة أو أميرا أو كبيرا من الكبراء أو صديقا أو جماعة من المتأدبين أو العلماء هم الذين حثوه على تأليف ذلك الكتاب.

ووجدنا، من خلال ما استقرأناه من نماذج المقدمات، أن هذا الحديث عن ذات خارجية قد يكون حقيقيا؛ وهو الغالب، وقد يكون متخيلا كما هو الشأن عند كثير من المؤلفين، حيث يتوهم المؤلف أو يوهم القارئ أن شخصا دعاه إلى وضع كتاب في ذلك الموضوع، وهذا جريا على العادة التي درج عليها المؤلفون في هذا المجال. والمعروف أن الخلفاء والأمراء كانوا يشجعون رجال العلم والأدب على التأليف ويضعون رهن إشارتهم الجوائز والهبات. من هنا كان المؤلف حريصا على إدراج هذا الداعي الذاتي بصيغة الخطاب الدالة على

الشخص: (جاريتي أعزك الله..)، ثم يعقب بذكر الطلب وينتهي إلى الدعاء بالعزة والسؤدد للذات التي حملته على الكتابة.

فهذا ابن أبي حجلة التلمساني يقر أن الذي دعاه إلى تأليف كتابه الموسوم بـ (ديوان الصبابة) هو أحد السلاطين؛ قال: "نَعَمْ ألفتُه باسم السلطان على الوجه المشروح، وتوليت لأجله عَمَلَه بنفسي فجاء كما قيل عَمَلَ الروح للروح" [1]. والسلطان المقصود هو الناصر حسن (ت. 756 هـ) من سلاطين دولة المماليك البحرية، وصاحب الصرح الضخم المعروف بمسجد السلطان حسين بالقلعة، بالقاهرة؛ وهو مدرسة كبرى تضم أروقة للمذاهب الأربعة كما أشار إلى ذلك محقق الكتاب. كما ألف ابن أبي حجلة كتبا أخرى كثيرة لهذا السلطان، منها كتاب (سكردان السلطان).

أما الداعي الموضوعي، وغالبا ما يتأخر على الداعي الذاتي الذي يأتي في الأول تقديما لذكر السلطان أو الخليفة، فيكمن في تلك الأسباب الموضوعية أو العلمية التي تتصل مباشرة بفكرة التأليف أو جنسه أو موضوعه. فقد عرفنا أن خصومة الناس وانقسامهم فريقين حول أبي تمام والبحتري وشعريهما هو الذي دعا الحسن بن بشر الآمدي (ت. 370 هـ) إلى تأليف (الموازنة بين الطائيين)، وأن اختلاف الناس حول أبي الطيب المتنبي (ت. 354 هـ) هو الذي حمل القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت. 392 هـ) على تأليف (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، وأن قلة ما كان بين أيدي الناس من علم تمييز جيد الشعر من رديئه هو الذي دعا قدامة بن جعفر (ت. 337 هـ) إلى وضع كتاب يسد هذا الفراغ الموجود في الساحة النقدية، فكان كتاب (نقد الشعر) هو ثمرة هذا الداعي. وهنالك ما لا يحصى من الأمثلة على شدة اهتمام القدماء بتعيين الأسباب التي حملتهم على تأليف ما ألفوه من كتب، سواء تعلق الأمر بالأسباب الذاتية أم الموضوعية.

---

[1] – ديوان الصبابة : ابن أبي حجلة التلمساني ، ص. 18 .

فهذا الأعلم الشنتمري (ت. 476 هـ) يكتفي بالداعي الموضوعي سببا دفعه إلى جمع أشعار الشعراء الستة الجاهليين وشرحها دون الداعي أو الدواعي الذاتية؛ قال: "فلما كان لسانُ العربِ خيْرَ الألسنة، ولغتُها أحسنَ اللغاتِ؛ لنزول القرآن بلسانِها، وشهادَتِهِ لها ببيانِها، وكان الشعرُ ديوانَها المُثَقِّفَ لأخبارها وأيامِها وحِكَمِها، وسائرِ ما خُصَّتْ به من فضائلها، وكان أشرف من كلامها المنثور؛ قال الله تعالى: (وما علمناه الشعرَ وما يَنْبَغي لهُ)، فأبانَ أنّ أهلَ الشِّعْر أقدرُ على تأليف الكلام وسرْدِ النظام– رأيْتُ أنْ أجمعَ من أشعار العرب ديواناً يُعينُ على التَّصرّفِ في جملة المنظوم والمنثور، وأنْ أقتصِرَ منها على القليل، إذْ كان شعرُ العَربِ كلُّه مُتَشابِهَ الأغراض، متجانسَ المعاني والألفاظِ، وأنْ أوثِرَ بذلك من الشعر ما أجمعَ الرواةُ على تفضيلِهِ وآثَرَ الناسُ استْعمالَه على غيْره" [1]. وجمع الخطيب التبريزي (ت. 502 هـ) في تقديمه شرح ديوان أبي تمام (ت. 231 هـ) بين الداعيين الموضوعي والذاتي؛ فقال في الأول: "فإني نظرتُ في شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وفيما ذُكِرَ فيه منَ التفاسير، فرأيتُ بَعْضَهُم يُنْحي عليه، ويُهَجِّنُ معانيه، ويُزَيفُ استعاراته، وبَعْضَهُم يتعصَّبُ له، ويقولُ مَنْ جَهِلَ شيئاً عابَهُ، كما أنَ مَنِ اعْتَسَفَ طريقاً ضَلَّ فيه. وقال أبو العلاء أحمد بن سليمان التنوخي المعري في كتابه المعروف بذكرى حبيب: (إنّما أغلقَ شعرَ الطائي أنه لمْ يُؤْثَرْ عنه، فتناقلَتْه الضَّعَفَةُ منَ الرواةِ، والجَهَلَة منَ الناسخينَ، فَبَدّلوا الحركةَ بالحركةِ، فأوْقعوا الناظرَ بما جَنَوْهُ في أمِّ أدراصٍ وتُغْلَسَ، وغيَّروا بعضَ الأحرف بسوء التصحيف، فغادروا الفَهمَ خابطاً في عشواء، لأن تغيير الضمّة إلى الفتحة والكسرة يُنْشِبُ الفَطِنَ في الحبالَةِ، فأما نَقْلُ الحاءِ إلى الخاء،

---

[1] – شرح ديوان امرئ القيس : صنعة الأعلم الشنتمري ، ص. 3 .

والدال إلى الذال، فَيَحْدُثُ عنه إلْباسٌ تُقْرَنُ بهِ بلادةٌ وانْتِكاس) [1]. وهو كما ذكره أبو العلاء، لأن في شعره صنعةً لا يكاد يخلو منها، ومواضعَ مُشْكَلَةٍ تَصْعُبُ على كثير من الناس، لاسيما مَنْ لا يستأنِس بطريقته، فَيَقَعُ لذلك في خَلَلٍ" [2]. ثم جاء بعد ذلك بالداعي الذاتي، فقال: "وإنما حثّني على الاشتغال به، وتمييز ما ذكَرَهُ العلماءُ فيهِ منْ معنىً وإعرابٍ واختلفوا فيه، مَيْلُ المولى أبي نصر محمد بن عمادِ الدين– مولى أمير المؤمنين– إلى شعرهِ، ورغبَتِه فيه دون سائرِ دواوين المحْدثينَ. فلما رأيتُ كثرةَ ميْلِه إليه، وصدْقَ رغبتِه فيه، استَعَنْتُ الله تعالى على شرحه، وذِكرِ الغريب والمعاني والإعراب فيه، وترجيح بعض أقوال العلماء فيه على بعضٍ؛ لأن منهم مَنْ أنْصفَه ومنهم منْ أنْحى عليه. وربما احتَمَلَ البيت معنيين ويكون أحدُ المعنيين أقوى منَ الآخر، فلا يُميِّز بينهما إلا مَنْ حَسُنَ فهْمُهُ وَصفَا ذِهْنُهُ..." [3].

وجعل المرزوقي من الداعيَ الذاتي سببا حمله على تأليف كتاب (المشكل من أبيات أبي تمام المفردة)؛ قال: "جاريتني– أيدك الله– أمْرَ شعْرِ أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي، ما فيه منْ عويصاتِ الأبيات، وبديع المعاني والألفاظِ، إلى غيْرِ ذلك مما يستَبِدّ به فنُّهُ ولا يُساهَمُ، ويَخْتَصُّ به نهْجُهُ ولا يُقاسَمُ. ثمّ سألتَ أنْ أتتَبّعَ مشاهيرَ كلماتِهِ، فألْتَقِط منْ فِقرِها ما يفْتَقِر إلى تَبْيين، ومنْ بيوتِها ما يُحْوِج إلى تفسير، ثم أتْبِع كلامه بما يحْتَمِل من تلْخيصٍ، بأوْجَزِ ما أمْكَنَ منْ لفظٍ، وأقْرَبِ ما أعرضَ منْ بَسْطٍ، لِتَجْعَلَ ذلكَ دليلاً يَهْدي إلى الأغْمَضِ منْ باقيه ومعيناً على ألْطَفِ ما فيهِ..." [4]. وبالطريقة نفسها قدم المرزوقي مقدمة شرحه

[1] – ليس (ذكرى حبيب) الذي شرحه المعري سوى أبيات اختارها من شعر الطائي وفسّرها على طريقته . هذا ما ذكره ياقوت الحموي في معجم الأدباء ، 156/3 . وانظر في هذا الصدد مقدمة الأستاذ محمد عبده عزام في تحقيق شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي ، ص. 1 .

[2] – شرح ديوان أبي تمام : صنعة الخطيب التبريزي ، ص. 1 .

[3] – المصدر نفسه ، ص. 2 .

[4] – نفسه – مقدمة المحقق ، ص. 33-34 .

ديوان الحماسة لأبي تمام الطائي جاعلا من السبب الذاتي داعيا ومحفزا إلى الكتابة والبحث؛ قال: "وبعُد، فإنك جاريتني– أطال الله بقاءكَ في أشْمَلِ سعادةٍ وأكْمَلِ سلامةٍ، لما رأيتني أقصِرُ ما أسْتَفْضِلُه من وقتي، وأسْتَخْلِصُه منْ وكْدي، على عَمَلِ شرح للاختيار المنسوب إلى أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي، المعروف بكتاب الحماسة– أمْرَ الشعر وفنونه، وما قال الشعراء في الجاهلية وما بعدها، وفي أوائل أيام الدولتين وأواخرها من الرِّفْعَة به.. ثم سألتني عن شرائطِ الاختيار فيه، وعمّا يتميز به النظم عن النثر، وما يُحْمَد أو يُذَمُّ من الغلوّ فيه أو القصد، وعنْ قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها وعليها..." [1].

ومزج الصولي (ت. **335** هـ) بين الداعيين الذاتي والموضوعي في فسره أبيات ديوان أبي تمام[2]. وجعل الخطيب التبريزي من الحديث عن فضل شعر أبي العلاء (ت. **449** هـ) في (سقط الزند) مدخلا لعرض الداعي الذي حمله على شرحه[3]. وتقدم الداعي الذاتي على الداعي الموضوعي، المتصل بقيمة شعر أبي العلاء، في الخطبة التي عقدها ابن السيد البطليوسي (ت. **521** هـ) لفسر شعر أبي العلاء في (سقط الزند)[4]. واكتفى ابن قتيبة بالداعي الموضوعي في تقديم الأسباب التي حملته على تأليف كتاب (الشعر والشعراء) [5]، في حين اكتفى أبو الفتح عثمان ابن جني (ت. **392** هـ) بالداعي الذاتي في إعرابه عن الأسباب التي حملته على شرح أرجوزة أبي نواس (ت. **198** هـ) التي مطلعها (وبلدةٍ فيها زَوَرْ)؛ قال: "سألتَ– أعزّكَ الله– أن أعْرِبَ لكَ أرجوزة أبي نواس التي أولها: (وبَلْدَةٍ فيها زَوَرْ)، وأنْ أشْبعَ الكلامَ، وأنْ أفسِّرَ ما فيها منْ معنىً ولغةٍ وإعرابٍ، وأورد في ذلك النظائرَ؛ وأنا أنتهي إلى ما سألتَ، بادئاً في ذلك بقضاء

1 – شرح ديوان الحماسة : صنعة المرزوقي ، 1/3-5 .
2 – شرح ديوان أبي تمام : الصولي ، 1/165 .
3 – شروح سقط الزند : مقدمة شرح الخطيب التبريزي ، 1/3-4 .
4 – المصدر نفسه : مقدمة ابن السيد البطليوسي ، 1/15 .
5 – الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، 1/7 .

حقَّ مودّتِكَ.." [1]. وكذلك فعل الإمام كمال الدين عبد الرحمن بن محمد ابن أبي سعيد الأنباري في تقديم (الإنصاف) فجعل الداعي الذاتي الذي دفعه إلى التأليف جمعاً على خلاف ما اعتاد المؤلفون الوقوف عنده من أفراد الملوك والخلفاء والكبراء؛ قال: "وبعدُ، فإن جماعةً من الفقهاء المتأدبين والأدباء المتفقهين، المشتغلين على بعلم العربية بالمدرسة النظامية- عَمَرَ الله مبانيها ورَحِمَ الله بانيها- سألوني أن ألخِّصَ لهم كتاباً لطيفاً، يشتمل على مشاهير المسائل الخلافية بين نحويي البصرة والكوفة، على ترتيب المسائل الخلافية بين الشافعي وأبي حنيفة.. فتوخيت إجابَتَهم على وَفْقِ مسألتهم، وتحرّيْتُ إسْعافهم لتحقيق طَلِبَتِهم.." [2].

والحديث عن دواعي التأليف معيّن يفيد في رسم بعض معالم الرؤية التي ستحكم فعل عند المؤلف؛ سواء تعلق الأمر بالدواعي الذاتية أم الموضوعية، وإن كانت هذه الأخيرة أبلَغُ في تنبيه القارئ إلى نوعية من القراءة هو مقبلٌ عليها. ولاشك أن المؤلف واعٍ بوظيفة هذا المصاحب الذي يحرص على أن يكون في فاتحة القسم الثاني من المقدمة، منه يعرف المتلقي أنه مقبل على قراءة كتاب ألفَهُ صاحبُه في ظروف معينة. واللافت للانتباه أن المؤلف يعقب بعد ذلك بالحديث عن جنس التأليف وهو عنصر متمم لحديث الدواعي.

4-3)- جنس التأليف:

والمقصود بجنس التأليف في ممارسة العلماء المسلمين القدامى أن يعرض الكاتب لأمور ثلاثة أو لأحدها، هي: تحديد النوع أو الجنس التأليفي الذي ينتمي إليه الكتاب، وبسط موضوع الكتاب، وتفسير عناصر العنوان الذي اختاره لتأليفه. والغالب أن يكتفي المؤلف بتحديد النوع الذي ينتمي إليه الكتاب، بالإضافة إلى طرح الموضوع. أما تفسير العنوان فقليل في المقدمات التي عقدها القدماء لمؤلفاتهم بالمقارنة مع العنصرين الآخرين. ومن بدائع هذا المكون أن الذين

[1] - تفسير أرجوزة أبي نواس ، ص. 1 .
[2] - الإنصاف في مسائل الخلاف : الأنباري ، 5/1 .

تعاطوا صناعة التأليف أتوا به نثرا، كما أتوا به نظماً؛ قال ابن أبي حجلة التلمساني في طرح موضوع كتابه (ديوان الصبابة): "أما بعد، فإن كتابنا هذا كما قيل:

كتابٌ حَوى أخْبارَ مَنْ قَتَلَ الهَوى — وَسَارَ بِهِمْ بالحُبِّ في كلِّ مذْهَبِ
مقاطيعُهُ مثل المَواصيل لم تَزلْ — يُشَبَّبُ فيها بِالرّبَابِ وَزَيْنَبِ "[1]

وقال محمد بن علي بن محمد الجرجاني في تقديم جنس كتابه (الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة): "أما بعد، فإن علم البلاغة علم شريف عظيم الشأن، لكونها كمال الإنسان وأصل البيان؛ لأن أحكام الشرع تتوقف على صدق السنة والقرآن، وصدق القرآن يتوقف على أنه مُنَزّل مِنْ عندِ الرحمن.." [2]. ثم يأتي إلى سرد الداعي الموضوعي الذي حمله على تأليف كتاب في هذا الجنس؛ فقال: "وقد خاض في تقرير قواعدها كثير من العلماء والأعيان، لكن لم يخل كلامهم الذي بلغني منه عن الزيغ والسهو والنسيان، ولذلك صرفتُ عِنانَ عزْمي في هذه الإشارات والتنبيهات إلى هذا الميدان.." [3]. وهو هنا يشير إلى عنوان الكتاب دون الدخول في شرحه، مادام واضحا دالا على موضوع الكتاب وفكرته.

وسار على النهج نفسه الإمام أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري في تقديم الجنس الذي منه (كتاب الصناعتين)؛ فقال: "إن أحقّ العلوم بالتعلُّم وأولاها بالتحفظ، بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه، علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يُعرَف إعجاز كتاب الله تعالى.." [4]. وعقب بعد ذلك بذكر الداعي الموضوعي الذي حمله على التأليف: "فلما رأيتُ تخليطَ هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام ووقفت على موقع هذا العلم من الفضل ومكانه من الشرف والنبل،

---

[1] – ديوان الصبابة : ابن أبي حجلة التلمساني ، ص. 13-14 .
[2] – الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة : محمد بن علي بن محمد الجرجاني ، ص. 1 .
[3] – المصدر نفسه ، ص. 1-2 .
[4] – كتاب الصناعتين : أبي هلال العسكري ، ص. 9 .

ووجدت الحاجة إليه ماسة، والكتب المصنفة فيه قليلة.. رأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده، منْ غير تفصيل وإخلال وإسهاب وإهدار.." [1]. وجاء في مقدمة كتاب (زهر الأكم في الأمثال والحكم) لأبي علي الحسن اليوسي (ت. 1102 هـ) ذكر للجنس الأدبي الذي منه الكتاب؛ قال: "فألّفت هذا المجموع في المثال وأودعْته كل دمية وتمثال، ثم رأيت أن أضم إليها من الحِكَم جملة ما انتهيت إليه ووقفت عند تطوافي عليه، وتتميماً للفائدة وتكميلاً للفائدة مع قرب ما بين النوعين.." [2].

وحدد عبد الواحد المراكشي موضوع كتابه (المعجب في تلخيص أخبار المغرب) في أنه "إملاء أوراق تشتمل على بعض أخبار المغرب وهيئته وحدود أقطاره." [3]. وقال أيضا: "وأن ينضاف إلى ذلك نبذة من ذكر مَنْ لقيتُه، أو لقيت مَنْ لقِيَه، أو روَيْت عنه بوجهٍ ما من وجوه الرواية، من الشعراء والعلماء وأنواع أهل الفضل." [4]. فالكتاب إذن في التاريخ وإن زاوج فيه صاحبه بين التاريخ والأدب على طريقة المغاربة في الكتابة في هذا الجنس، إذ عرفوا أكثر من غيرهم بهذه المزاوجة الطيبة التي كانت لها حسنات كثيرة. قال الأستاذ محمد سعيد العريان محقق كتاب (المعجب): "هذا كتاب أدب وتاريخ" [5]. وقدم ابن قتيبة موضوع كتاب (الشعر والشعراء) تقديماً صريحاً، فقال: "هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم، وأسماء آبائهم، ومن كان يُعْرَف باللقب أو بالكُنْيَة منهم.." [6]. فهذا تبيان للعنوان الذي يتشكل من الكلمتين (الشعر) و (الشعراء)، مما يفيد أنه في التراجم

[1] - المصدر نفسه ، ص. 13 .
[2] - زهر الأكم في الأمثال والحكم : أبي علي الحسن اليوسي ، 14/1 .
[3] - المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ص. 12 .
[4] - المصدر نفسه ، ص. 12 .
[5] - نفسه ، ص. (ب) من مقدمة التحقيق .
[6] - الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، 7/1 .

وأخبار الشعراء وأشعارهم. وقال أبو منصور الثعالبي (ت. 429 هـ) يذكر عنوان كتابه (أحسن ما سمعت) ويثبت موضوعه فيقول: "قد أثبت في كتابي هذا أحسن ما سمعت، وسميته بذلك، ورتبته على اثنين وعشرين باباً، فجاء نزهة للناظر وبهجة للخاطر." [1].

4-4)- خطة التأليف:

تقوم خطة تأليف الكتاب فيما صنعه العلماء المسلمون القدامى على عنصرين اثنين أساسيين لم تخل منهما مقدمة إلا في القليل النادر: تبيان الطريقة التي نهجها المؤلف في تأليف الكتاب وعرض مادته، ثم عرض الأقسام أو الأبواب أو الفصول التي يتكون منها. ويعد هذا المكون أساسيا في كل مقدمة؛ فهو شريعة القارئ في تتبع مواد الكتاب، كما أنه، قبل ذلك، شريعة المؤلف في تنظيم موضوعات الكتاب. فأما العنصر الأول الذي يشرح فيه المؤلف طريقته في تأليف الكتاب، أساسي وقف عند تبيانه وتفصيل الحديث فيه أكثر من تعاطى لهذه الصناعة؛ على رأسهم القلقشندي الذي يعتبر واحداً من أبرز الذين نظّروا لصناعة التأليف والمكاتبات السلطانية والديوانية؛ قال يذكر خطة تأليف كتابه (صبح الأعشى): "فشرعتُ في ذلك بعد أن استخرْتُ الله تعالى، وما خابَ من استَخار، وراجَعْتُ أهلَ المَشورَةِ وما نَدِمَ من استَشارَ، مُستوعباً منَ المصطلح ما اشتملَ عليه (التعريف والتثقيف)، موضحاً لما أبهماه بتَبْيِنِ الأمثلة مع قُرْبِ المأخذ وحُسْنِ التأليف، ومُتَبَرِّعاً بأمور زائدةٍ على المصطلح الشريف لا يَسَعُ الكاتبَ جهلها، مُتنقّلاً منْ توجيه المقاصدِ وتبيين الشواهد بما يَعْرِضُ به منْ فَرْعِ كلِّ قضيةٍ وأصلها، آتياً منْ معالِمِ الكتابَةِ بكلِّ معنىً غريب، ناقلاً النّاظِرَ في هذا

[1] – أحسن ما سمعت : أبي منصور الثعالبي ، ص. 15 .

المُصنِّفِ عن رتبةٍ يسأل فلا يُجابُ إلى رتبةٍ أن يسأل فيُجيبُ، منبِّهاً علـى مـا يحتاج إليه الكاتبُ من الفنون التي يخرُجُ بمعرفتِها منْ عهدة الكتابة ودركِها.." [1].

وقال ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) يذكر منهجه في اختيار الشعراء والترجمة لهم: "ولم أسْلُكْ فيما ذكرتُهُ من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيلَ مَنْ قلَّدَ، أو استحسن باستِحسان غيره. ولا نظرتُ إلى المتقدِّم منهم بعين الجلالة لِتَقَدُّمِه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بلْ نظرتُ بعين العَدْلِ على الفريقين، وأعْطيْتُ كلاً حظَّه، ووَفَّرْتَ عليه حقّه. فإني رأيت من علمائنا مَنْ يستجيد الشعر السخيف لتقدُّم قائلِه، ويضعه في متخَيَّره، ويرْذُل الشعرَ الرصينَ، ولا عيْبَ له عنْدَه إلا أنه قيلَ في زمانه، أو أنه رأى قائلَه." [2]. وقال الإمام الشهرستاني في شرح طريقة تأليفه (الملل والنحل): "وبعد، فلمّا وفقني الله تعالى لمطالعة مقالاتِ أهلِ العالم من أربابِ الدياناتِ والمِلل، وأهلِ الأهواءِ والنِّحَل، والوقوف على مصادرها ومواردِها واقْتِناصِ أوانِسِها وشوارِدِها، أردتُ أنْ أجمَعَ ذلك في مختَصَرٍ يحْوِي جميعَ ما تَدَيَّنَ به المُتَدَيِّنونَ، وانتحلَه المنتَحِلونَ، عِبْرةً لِمَن اسْتَبْصَرَ، واستِبْصاراً لِمَن اعْتَبَرَ. وقبل الخوْض فيما هو الغرضُ، لابدّ من أن أقدِّمَ خمس مقدِّماتٍ." [3].

وبعد عرض هذه المقدمات الخمس، قال: "فإذا أنجزت المقدماتُ على أوفى تقرير، شرعنا في ذكر مقالاتِ أهلِ العالمِ منْ لدن آدمَ عليه السلام إلى يومنا هذا، لعلّه لا يَشِذُّ منْ أقسامِها مذهبٌ. ونكتُبُ تحت كلِّ بابٍ وقِسْمٍ ما يليق به ذكراً، حتى يُعْرَفَ لِمَ وُضِعَ ذلك اللفظ لذلك الباب. ونكتُبُ تحت ذكر الفرقة المذكورة ما يَعُمُّ أصنافَها مذهباً واعتِقاداً، وتحت كلِّ صنفٍ ما خصّه وانفَرَدَ به عن أصحابه... وشرطُ الصناعة الحسابية أنْ يُكتَبَ بإزاءِ المحدود من الخطوط ما يُكتَب حشواً. وشرطُ الصناعة الكتابية أنْ تترك الحواشي على الرسم المعهود عفواً، فراعيْتُ شرطَ الصناعتين، ومَدَدْتُ الأبواب على شرط الحساب، وتركتُ

[1] – صبح الأعشى في صناعة الإنشا : القلقشندي ، 1/35-36 .
[2] – الشعر والشعراء ، 1/10 .
[3] – الملل والنحل : الشهرستاني ، ص. 11 .

الحواشيَ على رسْم الكتاب.." [1]. وهنا يقف الدارس في نص الشهرستاني على ما دعاه المحدثون بترتيب القراءة (Ordre de Lecture)[2]، بالإضافة إلى انتباه المؤلف إلى أمر الهوامش أو ما دعاه بالحواشي وكيف يكون الشرط في ترتيبها والتعامل معها.

أما عرض مواد الكتاب والتعريف بموضوعاته، فقد تأتي في حديث مستقل مباشرة بعد عرض منهج الكتابة، وقد تأتي مختلطة مع حديث المنهج؛ بالرغم من أنه لا مجالَ للفصل بين هذين العنصرين، فكل واحد منهما يستدعي الآخر. ولابد هنا من الإشارة إلى أن من المؤلفين من جاء بموضوعات كتابه وأقسامه التي انقسم إليها نظما والذي عليه الإجماع أن ترد نثراً. قال أبو علي الحسن اليوسي يذكر موضوعات (زهر الأكم) وأقسامه: "وجعلته سمطين: السمط الأول في الأمثال والحكم وما يلْحَق بها. فيه مقدمة وأربعة وثلاثون بابا. تسعةٍ وعشرون منها في الأمثال العربية وما يلتحق بها على حروف المعجم، الباب الموفي الثلاثين في الأمثال التركيبية. الحادي والثلاثون في الأعيان. الباب الثاني والثلاثون في الأمثال القرآنية. الثالث والثلاثون في الأمثال الحديثية. الرابع والثلاثون في التشبيهات الشعرية. السمط الثاني في الحِكَم وما يلتحق بها، وفيه اثنان وثلاثون بابا. تسعة وعشرون في الحِكَم على حروف المعجم، الباب الموفي الثلاثين في حِكَمٍ مجموعةٍ، والحادي والثلاثون في النوادر، والثاني والثلاثون في الأوليات. فكان مجموع ذلك ستة وستين باباً." [3].

وجمع ابن أبي حجلة التلمساني بين حديث المنهج وموضوعات الكتاب، فقال: "وسلكتُ في تأليفه الاختصار، والاقتصار على النوادر القِصار.. ورتبته على مقدمة وثلاثين بابا وخاتمة. أما المقدمة ففي ذكر حدِّ العشق واشتقاقه، وما قيلَ في وسْمِه ورسْمِهِ، ومدْحه وذمّه، وذكرِ اختلافِ الناس فيه هل هو اختياري أو

[1] – المصدر نفسه، ص. 36 .

[2] - **Genette (Gérard) : Seuils , p. 202 .**

[3] – زهر الأكم في الأمثال والحكم : أبي علي الحسن اليوسي ، 17/1 .

اضطراري، ونحو ذلك. وأما الأبواب، فالأول في ذكر الحُسْنِ والجمالِ وما قيل فيهما من تفصيلٍ وإجمالٍ. والباب الثاني في ذكر المُحِبّينَ والظُّرَفا ومن الملــوكِ والخُلفا..."[1]. ثم راح يسرد الأبواب الواحد بعد الآخر إلى أن استوفى عناوينهــا ومضامينها؛ وكل هذا ليجعل القارئ على بينة مما سيقرؤه داخل الكتاب. وقــال أبو هلال العسكري في ترتيب موضوعات (كتاب الصناعتين): "وأجعله عشــرة أبوابٍ مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلا: الباب الأول في الإبانة عن موضــوع البلاغة في أصل اللغة وما يجري معه من تصرُّفِ لفظها وذكر حدودها وشرح وجوهها وضرب الأمثلة في كل نوع منها وتفسير ما جاء عن العلماء فيها..."[2]. ثم واصل تعداد أسماء الأبواب والفصول.

واختصر الراغب الأصبهاني حديث خطة تأليف محاضراته في بضع كلمات فقال: "وقد جعلت ذلك فصولاً وأبواباً، لِيَسْهُل طَلَبُ كلِّ معنىً فــي مكانــه."[3]. وكذلك فعل الإمام محمد ابن علــي بــن محمــد الجرجــاني فــي (الإشــارات والتنبيهات)؛ قال: "وبنيت الكتاب على مقدمة، وفنون ثلاثة، وخاتمة."[4]. وهــذا يفيد أن بنية حديث المنهج في مقدمات القدماء قسمان: مســهبة تعــدد الأقســام وتشرح طريقة الكتابة، وموجزة مختصرة تكتفي بعرض الأقسام، كما هو واضح في نص الجرجاني.

4-5)- تــقــريــظ الكــتــاب:

جاء في (لسان العرب): "القَرَظ: شَجَرٌ يُدْبَغ به. والتقريظ: مدح الإنسان وهو حي. وقَرَّظَ الرجلَ تقريظاً: مَدَحَه وأثنى عليه، مأخوذة من تقريظ الأديم يُبالَغ في دِباغِهِ بالقَرَظِ. وجاء في باب (قَرَضَ): والقَرض والقِرض: ما يتجازى به الناس

---

[1] - ديــوان الصبابــة ، ص. 18-19 .
[2] - كتــاب الصناعتيــن ، ص. 13-14 .
[3] - محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، ص. 3 .
[4] - الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص. 2 .

ويتقاضونَه، وجمعه قُروض، وهو ما أسلفه من إحسانٍ أو إساءةٍ، وهو على التشبيه؛ قال أمية بن أبي الصلت:

كلُّ امْرِئٍ سَوفَ يُجْزَى قَرْضَهُ حَسَنَا أو سيِّئاً أو مَديناً مِثْلَ ما دانا

وقال الله تعالى: (وأقْرِضوا اللهَ قرْضاً حَسَناً) [1]. وهم يتقارضون الثناء بينهم، ويقال للرّجلَيْن: هما يتقارضانِ الثناءَ في الخير والشر؛ أي يتجازيان. قال الشاعر:

يتقارَضُونَ إذا التقوا في مَوْطِنٍ نَظَراً يُزيلُ مَواطِئَ الأقدام

أراد: نَظَرَ بعضُهُم إلى بعض بالبَغْضاءِ والعداوةِ. فالتّقارُظُ في المدح والخَيْر خاصة. والتّقارُضُ إذا مَدَحَه أو ذَمَّهُ، وهما يتقارضان الخير والشر." [2].

والمقصود بتقريظ الكتاب في ما صنعه القدامى من مقدمات: الثناء على الكتاب ومدحه وعرض محاسنه ومزاياه التي يختص بها دون غيره. وقد يذهب المؤلف في حديث التقريظ إلى إعلان السبق والجدة وانعدام المثيل.

ولابد هنا من الإشارة إلى أن المؤلفين القدامى يقرظون مؤلفاتهم بطريقتين: يقرظون الكتاب من خلال اختيارهم عنوانه؛ فيقال: (الكامل) و (الفاضل) و (الإحاطة) و (الشافي) و (الوافي) و (البارع) و (النهاية) و (بداية المجتهد ونهاية المقتصد) و (الفائق) و (الكافي) و (الذخيرة) وغيرها من الأسماء التي تفيد علو شأن الكتاب، بالإضافة إلى جنوحهم في كثير من الأحيان إلى استعارة بعض ألفاظ النبات والمعادن النفيسة واللآلئ و الجواهر والنجوم والأفلاك يسمون بها مؤلفاتهم، لتؤدي ما يمكن أن نصطلح عليه بالوظيفة الإشهارية؛ فقيل: (زهر الأكم) و (النجوم الزاهرة) و(مروج الذهب ومعادن الجوهر) و (سمط اللآلي) و(خريدة القصر) و(الزهرة) و(الروض الأنف) و (الروض المريع) وغيرها.

---

[1] – سورة المزمل ، آية : 17 .

[2] – لسان العرب : ابن منظور ، 7/217-218 .

كما عمل القدامى على تقريظ مؤلفاتهم ضمن مساحة المقدمة، فيذكرون أن هذا التأليف رائق لا مثيل له وأنه الأول الذي لا يقدر أحد على الزيادة عليه. ويقوم المؤلف نفسه بتقريظ كتابه، وهو أمر مكروه، على غير عادة المحدثين الذين يتركون أمر هذا التقريظ الإشهاري لشخص يتولى تقديم الكتاب أو الديوان، بالإضافة إلى المقدمة الذي يصنعها ذلك المؤلف.

وطرق التقريظ متنوعة، منها: العزف على وتر طول المدة التي استغرقها التأليف وذلك صنيع ابن جني في تقريظ كتاب (الخصائص)؛ قال: "كتابٌ لمْ أزلْ على فارطِ الحالِ وتقادُمِ الوقتِ مُلاحِظاً له، عاكِفَ الفِكْرِ عليه، مُنْجَذِبَ الرأي إليهِ." [1]. والغالب أن يمدح المؤلف كتابَه مباشرة ودون حاجة إلى الوسائط؛ قال ابن جني في زيادة التقريظ: "هذا مع إعظامي له، وإعْصامي بالأسبابِ المنتاطة به، واعتقادي فيه أنه من أشْرَفِ ما صُنِّفَ في عِلْمِ العرب، وأذْهَبِهِ في طريق القياس والنظر." [2]. وكان الإمام جلال الدين السيوطي (ت. **911**) من أكثر العلماء المؤلفين اهتماما بتقريظ كتبه؛ قال في تقريظ كتابه الموسوم بـ (الأشباه والنظائر في النحو) مؤكدا على خاصية السبق والاختراع: "وكان ممّا سوَّدْتُ مِنْ ذلك كتابٌ ظريفٌ، لم أسْبَقْ إلى مثلِهِ، وديوان مُنيفٌ لمْ يُنْسَجْ على شكلِهِ." [3]. وقال في تقريظ كتاب (الاقتراح في علم أصول النحو): "هذا الكتاب غريبُ الوضْع، عجيبُ الصُّنْع، لطيف المعنى، لمْ تَسْمَح قريحة بمثالِهِ، ولم يُنْسَجْ على منوالِهِ في علمٍ لمْ أسْبَقْ إلى ترتيبه ولمْ أتقدَّمْ إلى تهذيبه." [4].

وقال في تقريظ كتابه (المزهر في علم اللغة وأنواعها): "هذا علمٌ شريفٌ ابْتَكَرْتُ ترتيبَهُ، واخترعْتُ تنويعَه وتبويبَه.. أتيتُ فيه بعجائبَ وغرائبَ." [5].

---

[1] – الخصائص : ابن جني ، 1/1 .

[2] – المصدر نفسه ، 1/1 .

[3] – الأشباه والنظائر في النحو : السيوطي ، 6/1 .

[4] – الاقتراح في علم أصول النحو : السيوطي ، ص. 2 .

[5] – المزهر في علوم اللغة وأنواعها : السيوطي ، 1/1 .

وأضاف في الاعتداد بهذا الكتاب: "غيرَ أن المَجموع لم يسبقْ إليــه ســابقٌ، ولا طَرَقَ سبيلَه قبلي طارقٌ." [1]. وقال الواحدي (ت. 468 هـ) في التباهي بشرحه ديوان أبي الطيب المتنبي مركزا على خاصيتي الإيجاز والبيــان فــي تقريظــه الكتاب، فقال: "فتصدَّيْت بما رزقني الله تعالى من العلم ويَسَّرَهُ لي من الفهم لإفادةِ مَنْ قصَدَ تعلُّمَ هذا الديوان وأراد الوقوفَ على مُودَعِهِ من المعــاني، بتصــنيفِ كتابٍ يسلَمُ منَ التطويل وذِكْرِ ما يُسْتَغْنى عنه من الكثير بالقليل، مُشْــتَمِلٍ علــى البيانِ والإيضاح، مُبْتَسِمٍ عن الغُرَرِ والأوْضاح، يَخْرُجُ مَنْ تأمّله مِنْ ظُلَمِ التَّخْمين إلى نور اليقين؛ ويقف به على المَغزى المقصودِ والمَرمى المطلوبِ، حتّى يُغْنيه عنْ هوساتِ المؤدبينَ ووساوس المبطِلينَ وانتِحال المتشبِّعينَ وكــذب المــدَّعينَ الذين تَفْضَحُهُم شواهِدُ الاختيار عند التحقيق والاعتبار." [2]. وهو هنا يضيف إلى تقريظ الكتاب التباهي بعلمه؛ وهذا عيب لا يجوز للعلماء. لهذا وجدنا كثيرا مــن المؤلفين تغاضوا عن هذا الركن وأهملوا تقريظ مؤلفاتهم بالرغم من القيمة الجليلة التي انطوت عليها.

وانتبه الإمام ضياء الدين بن الأثير (ت. 637 هـ) إلى ما في تقريظ الكتاب من الزّهو بالنفس، فحاول جهد المستطاع الابتعاد عن هذا الأمر، فوقع فيه مــع الرغبة والوعي به ؛ قال في كتابه الموسوم بـ (المثل السائر في أدب الكاتــب والشاعر): "ولا أدّعي فيما ألفته من ذلك فضيلة الإحسان، ولا السلام من ســبق اللسان، فإن الفاضل مَنْ تُعَدُّ سقطاتُهُ وتُحْصى غَلَطاتُهُ، ويُسيءُ بالإحسان ظناً– لا كمنْ هو بابنِهِ وبشِعْرِهِ مفتونٌ–. وإذا تركْتُ الهَوى قلتُ إن هذا الكتابَ بديعٌ فــي إغرابِهِ، وليس له صاحبٌ في الكُتُبِ؛ فيُقالُ إنه مفرَد بين أصحابِهِ منْ أخْدانِــهِ أو من أترابِهِ. ومع هذا فإنّي أتيْتُ بظاهِرِ هذا العِلْم دون خافيهِ، وحُمْتُ حولَ حِمــاهُ لمْ أقَعْ فيه..." [3].

[1] – المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، 1/1 .
[2] – شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، ص. 4 .
[3] – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير ، 35/1 .

وسبقت الإشارة إلى أن من المؤلفين القدامى من اختار تقريظ كتابه نظمـــا، وهو أجمل وأليق من الحديث عنه نثرا. وكثيرون هم الذين اتبعوا هـــذا الـــنهج؛ منهم أبو علي الحسن اليوسي الذي قال يتباهى بكتابه (زهر الأكم فـــي الأمثـــال والحكم)[1]:

جَمَعْتُ بهِ والجَفْنُ مُغْضٍ عَنِ القَذى   وبالخَـــلَد البلْـــبالِ أصْبَـــحَ ذا خلـــدِ
محاسِن تـــزْرِي بالنَّسيمِ إذا ســـرى   فَحَيِّ مُحَيَّا السوسنِ الغَضِّ والوردِ
وتزري بهاءً بالمطير منَ الرُّبـــا   وبالعَـــذْبِ الصادي وبالكَاعِبِ الرّأدِ
لآلـــئ ما غَـــوّاصُها بِمُـــصادِفٍ   لها صَـــدفاً في مُلْتَقى أبْحُـــر الهندِ
ولا حُلِّيَـــتْ بها يوماً جيـــدُ غـــادَةٍ   ولا فصلتْ بالعسْجَدِ الصَّرْدِ في عِقْدِ
فرائِـــدُ ما مِـــنْـــهنَّ إلاّ خـــريـــدَةٌ   أعَزُّ على المُـــرْتادِ في الأبْلَقِ الفرْدِ

وقال الإمام الزمخشري (ت. **538** هـ) في تقريظ تفسيره الموســوم بـــ (الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل)[2]:

إنَّ التفاسيرَ في الـــدنيا بلا عـــدَدِ   وليْسَ فيهـــا جميعـــاً مثلُ كَـــشّافي
إنْ كُنْتَ تَبْغي الهُدى فالزَمْ قِراءَتَهُ   فالجَهْـــلُ كالداءِ والكشّافُ كالشّافي

وكيفما كان نوع التقريظ أو شكله أو بنيته الواقعة في خطاب المقدمة، فإنه يؤدي داخل مؤلفات العلماء المسلمين القدامى وظيفة إشهارية تنضاف إلى مثيلتها فـــي العنوان المختار المرصّع بنوعية خاصة من الألفاظ سبقت الإشـــارة إليهـــا. ولا يعزب على أحد أن القدامى كانوا على وعي تام بهذه الوظيفة التي من شأن هذا الركن أن يقدمها للكتاب ولصاحبه.

[1] – زهر الأكم في الأمثال والحكم : أبي علي الحسن اليوسي ، 14/1 .
[2] – معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، 2689/6 .

6-4)- **مكتبة أو مصادر التأليف:**

كان من عادة العلماء المسلمين القدامى التنبيه على مصادر تـأليفهم ضـمن خطاب المقدمة. وهم إذ يفعلون هذا إنما يمتثلون لواحد من أخلاق القرآن، وهـو ردُّ الأمانة إلى أهلها من قول أو وديعة أو غير ذلك؛ وكأن القول أو الـرأي أو النص الذي يستعينون به من كتاب آخر عبارة عن أمانة في عنقهم عليهم ردُّهـا إلى محلّها. ثم إن العمل بهذا النهج ينفي عن المؤلف تهمة السرقة ويبعـده عـن الاتكال على الآخرين والعيش على فتات موائدهم دون الإشارة أو التنبيـه إلـى مصدر النعمة. وليس هنالك مؤلف أغفل الحديث عن مكتبته التي رافقتـه فـي تأليف هذا الكتاب أو ذاك، سواء نَصَّ على ذلك في خطاب المقدمة أو فيما يشير إليه من مؤلفات داخل المتن. كما يتحدث المؤلف عن مصادر كتابه حين يشـير إلى من سَبَقَهُ إلى التأليف في ذلك الموضوع الذي هو مقبل على الخوض فيـه. ومن أبرز النماذج التي نسوق في تبيان هذا المكون، وهي كثيرة، ما ذكره الإمام جلال الدين السيوطي في مقدمة كتابه (شرح شواهد المغني) حيث أحـال علـى عدد كبير من المؤلفات استغرق لتعدادها صفحتين من مقدمة التأليف. وكذلك فعل الإمام أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني في مقدمة كتابـه (مجمـع الأمثال)؛ قال: "فطالعْتُ في كتب الأئمة الأعلام، ما امتدَّ في تَقَصِّيه نَفَسُ الأيَّام، مثل كتاب أبي عبيدة والأصمعي وأبي زيد وأبي عمرو. ونظرتُ فيما جَمَعَهُ ابن محمد والمفضل بن سلمة حتى لقد تصفَّحْتُ أكثر من خمسين كتاباً، ونقلْتُ ما فيها فصلاً فصلاً." [1].

وذهب أبو علي الحسن اليوسي- وهو أيضا ممن ألفوا في الحكم والأمثـال- إلى أنه حين تأليفه كتاب (زهر الأكم في الأمثال والحكم) لم يقف على كتب فـي هذا الموضوع؛ قال: "فجمعْتُ هذه الأحرف على حين لم يَبْقَ من العِلْم إلا رَسْمُهُ،

---

[1] – مجمـع الأمثال : الميـداني ، 4/1.

ومنَ التحقيق إلاّ اسْمُهُ، مِنْ غَيْرِ كبيرِ عُدَّةٍ أعْتَمِدُ عليها، وأرْجِعُ عنْدَ المُعْوِصاتِ إليها، ولا وُجود مُصَنَّفٍ في هذا الفن أهتدي بمَنارِهِ وأسْتَضيء بضوء نَهارِهِ.."[1]. بالرغم من أن الميداني الذي اهتم بالموضع قبله أشار إلى من سبقه في هذا الدرب. ولا يعني هذا أن أبا علي يخفي الحديث عن مصادره، مادام يشير في المتن إلى مجموعة من الكتب التي أخذ منها أو مجموعة من الأدباء والعلماء الذين حدثوه بهذا المثل أو بهذه الحكمة. وإذا علمنا أن أنواع الاستشهاد داخل متون التآليف خمسة: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر وكلام العرب وأقوال العلماء، علمنا أن كل مؤلف يأتي بهذه النصوص التي يروي فيها عن غيره، انطلاقا من عبارات من مثل: قرأت في كتاب كذا، أو رأيت في كتاب كذا، أو سمعت فلانا، أو حدثني فلان ، أو قال لي فلان، أو غير ذلك. ومهما يكن من أمر فإن مكوِّن المصادر مرتبط ارتباطا وثيقا بحديث التقريظ، إذ إن إحصاء عدد هائل من المؤلفات من شأنه أن يعلي قيمة الكتاب ويرفع من شأنه وشأن صاحبه. فكلما كان التوثيق حاضرا بشكل مكثف داخل النص، كانت قيمة ذلك النص عالية مرفوعة.

4-7)- نقد المؤلفات السابقة:

يولد هذا المكون في أحضان المكون الذي سبق الحديث عنه وهو المصادر أو مكتبة التأليف، إذ غالبا ما يجعل المؤلف من حديث المصادر فرصة لنقد المؤلفات التي سبقته إلى تناول الموضوع الذي عرض له في تأليفه. ثم إن هذا المكون يكون كذلك سببا في ولادة مكون آخر سبق الحديث عنه وهو تقريظ الكتاب والزهو بقيمته وجدته وسبقه وبأنه لا يُضاهى. ويرد نقد المؤلف للكتب التي سبقته أحيانا متداخلا مع حديث المكتبة أو مصادر التأليف، وفي بعض الأحوال وجدنا المؤلف يفرد هذا المكون بحديث خاص خارج مكون المصادر. ويكون هذا النقد، انطلاقا مما قمنا باستقرائه من مقدمات بواحدة من طريقتين اثنتين: فإما أن يكون هذا النقد بالثناء على المؤلفات السابقة والاعتراف بما

[1] – زهر الأكم في الأمثال والحكم : اليوسي ، 16/1 .

جاءت به من فوائد انتفع بها المؤلف في كتابه؛ وهذا قليل. وإما أن يكون النقـد بإظهار نقص تلك المؤلفات وزلات أصحابها وما وقعوا فيه من الخطل والتفريط والإهمال؛ وهذا هو الكثير. وكتاب المؤلف في هذه الحالة جاء ليتجاوز أخطـاء السابقين وهفواتهم ويتدارك ما وقعوا فيه من تفريط وإهمال.

ومن أمثلة هذه الطريقة الثانية ما نقرؤه في المقدمة التي قدّم بهـا الواحـدي شرحه ديوان أبي الطيب المتنبي؛ قال: "ولهذا خَفِيَتْ معانيه على أكثر مَنْ روى شعرَه من أكابر الفضلاء والأئمّة العلماء حتى الفحول منهم والنجباء؛ كالقاضـي أبي الحسن علي ابن عبد العزيز الجرجاني صاحب كتاب الوساطة، وأبي الفـتح عثمان بن جني النحوي وأبي العلاء المعري، وأبي علي بن فورَجَة البَروجَرْدي رحمهم الله تعالى. وهؤلاء كانوا من فحول العلماء وتكلموا في معاني شعره مما اخترَعَه وانْفَرَدَ بالإغرابِ فيه وأبْدَعَهُ، وأصابوا في كثير من ذلك، وخَفِيَ عليهم بعضُهُ فلمْ يَبِنْ لهم غَرَضُهُ المقصود فأما أبو الحسن– يقصد القاضي الجرجاني– فإنه ادّعى التَّوسُّطَ بين (   ) ومحبيه وبين المُناصِبينَ له مِمَّنْ يُعاديهِ... فتوسَّطَ بين الخَصْمَيْن وَذَكَرَ الحقَّ بين القولين. وأما ابن جني، فإنه من الكبار في صنْعَةِ الإعرابِ والتَّصريفِ والمُحْسنين في كلّ واحدٍ منهما بالتَّصْنيف، غيرَ أنه إذا تَكَلَّمَ في المعاني تَبَلَّدَ حِمارُهُ ولجَّ به عِثارُهُ، ولقد استُهْدِفَ في كتاب (الفسْر) غُرْضـا للمطاعِنِ ونُهْزَةً للغامِزِ والطاعِنِ، إذْ حَشاهُ بالشواهد الكثيرة التي لا حاجة له إليها في ذلك الكتاب والمسائل الدقيقة المُسْتَغْنى عنها في صنعة الإعراب... وأما ابن فورجة ، فإنه كَتَبَ مجلّدَيْن لطيفين على شرح معاني هذا الديوان سمّى أحـدَهُما (التَّجَنّي على ابن جِنّي) والآخر (الفتْحُ على أبي الفتْح)، أفـاد بـالكثير منهمـا، غائصاً على الدُّرَرِ وفائزاً بالغُرَرِ، ثمَّ لمْ يَخْلُ من ضَعْفِ البنية البشرية والسـهو الذي قلَّ ما يخلو عنه أحدٌ من البَرِيَّةِ. ولقد تَصَفَّحْتُ كتابيْه وأعلَمْتُ على مواضع الزَّلل..." [1].

[1] – شرح ديوا أبي الطيب المتنبي : الواحدي ، ص. 4 .

ومن هذا الصنف أيضا من النقد قول ابن جني في مَنْ سبقهُ بالتأليف في موضوع كتابه (الخصائص)؛ قال: "فأما كتابُ أصول أبي بكر، فلمْ يُلمِمْ فيه بما نحن عليه إلا حرفاً أو حرْفيْن في أوله... على أن أبا الحسن قد كان صنَّفَ في شيءٍ من المقاييس كُتيِّباً إذا أنتَ قرَنْتَهُ بكتابنا هذا علِمْتَ أنّا نُبْنا عنه فيه وكَفَيْناهُ كُلْفَةَ التَّعَبِ به." [1]. أما النمط الأول من النقود التي يعترف فيها المؤلف بفضائل الكتب التي سبقته، بالرغم من أنه أيضا لم يمسك لسانه عن بعض النقد الذي جاء خفيفا متواضعا، فمثالُهُ ما قاله أبو هلال العسكري في تقديم كتاب الصناعتين؛ قال: "فلما رأيت تخليط هؤلاء الأعلام، فيما راموا من اختيار الكلام ، ووقفت على موقع هذا العلم من الفضل، ومكانه من الشرف والنُّبل، ووجدت الحاجة إليه ماسَّة، والكتبَ المُصنَّفَة في قليلة، وكان أكبرها وأشهرها كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وهو لعمري كثير الفوائد، جَمْعُ المنافع، لِما اشتَمَلَ عليه من الفصول الشريفةِ والفِقَر اللطيفة، والخُطَبِ الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء، وما نبَّهَ عليه منْ مقاديرهم في البلاغة والخطابة. وغير ذلك من فنونه المختارة ونعوته المُسْتَحْسَنَة..." [2].

وقال ابن قتيبة في آخر مقدمة كتابه (الشعر والشعراء): "غيرَ أني رأيْتُ ما ذكرْتُ من ذلك كتاب (العرب) [3] كثيراً كافياً فكَرِهْتُ الإطالة بإعادَتِهِ، فمن أحبَّ أن يعرفَ ذلكَ ليَسْتَدِلَّ به على حُلْو الشعر ومُرِّهِ، نَظَرَ في ذلك الكتاب." [4].

4-8)- زمان التأليف ومكانه:

والمقصود بهذا المكون المتأخر من مكونات المقدمة أن ينص المؤلف على زمان التأليف ومكانه في بداية التأليف وكذلك حين الانتهاء منه. وقد كان من عادة المؤلفين القدامى من العلماء المسلمين الاهتمام بتحديد زمان البدء في

---

1 - الخصائص : ابن جني ، 2/1

2 - كتاب الصناعتين ، ص. 13 .

3 - توجد قطعة من هذا الكتاب في (رسائل البلغاء) لمحمد كرد علي ، ص. 269 .

4 - الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، 11/1 .

التأليف والمكان (البلدة) التي كانوا مقيمين بها حين شرعوا في هذا الأمر. كما كان من عادتهم أيضا التنصيص على زمان الانتهاء من التأليف وذكر المكان الذي كانوا فيه إن كانوا قد غيَّروا محلَّ إقامَتِهم لغرض من الأغراض. قال الإمام الصولي: "تاريخ كل شيء غايته ووقته الذي ينتهي إليه، ومنه فلان تاريخ قومه في الجود، أي الذي انتهى إليه ذلك. وسئل بعضُ أهلِ اللغة ما معنى ذلك؟ فقال: معنى التأخير. وقال آخر: هو إثبات الشيء. ويُقالُ: وَرَّخْتُ الكتابَ توريخاً لغة تميم، وأرَّخْتُهُ تأريخاً لغة قيس." [1]. وروى الصولي عن بعض أهل الأدب، قال: "قال بعض الكُتَّابِ: التاريخ عمود اليقين ونافي الشك، وبِهِ تُعْرَفُ الحقوقُ وتُحْفَظُ العُهودُ. وقيل: الكتابُ بغير تاريخ نكرة بلا معرفة، وغُفْل بغير سِمَةٍ." [2]. ومن المؤلفين من كان يترك الحديث عن زمان التأليف ومكانه إلى عتبة الخاتمة قبل الدعاء وحمد الله؛ وهذا هو الغالب على طريقة القدامى في التعامل مع هذا المكون؛ مثاله ما فعله الإمام عبد القادر بن عمر البغدادي (ت. **1092** هـ) حيث أورد تاريخ البدء في تأليف (شرح أبيات مغني اللبيب) والانتهاء منه إلى آخر الكتاب.

وقال القلقشندي في تعيين هذا العنصر داخل مساحة المقدمة: "تَجَزْتُ تأليفه في اليوم المبارك يوم الجمعة الثامن والعشرين من شوال سنة أربع عشر وثمانمائة." [3]. فإذا علمنا أن ولادة القلقشندي كانت سنة **756** هـ وأن وفاته كانت سنة **821** هـ، تبين لنا أنه انتهى من تأليف هذا الكتاب وعمره ثمان وخمسون سنة، وأنه عاش بعد الانتهاء من هذا التأليف سبع سنوات فقط؛ أي أنه عاش خمسا وستين سنة، قضى منها خمسا وعشرين سنة متفرغا للكتابة في ديوان الإنشاء خلال عصر المماليك. ولا نعرف من القلقشندي تاريخ البدء في

[1] – أدب الكتاب : الصولي ، ص. 178 .
[2] – المصدر نفسه ، ص. 180 .
[3] – صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، 10/1 .

التأليف. وههنا فائدة التنبيه على زمان تأليف الكتاب، إذ تفيد القارئ في استحضار مجموعة من الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية والفكرية التي من شأنها أن تؤثر في الكتاب أو في صاحبه. والملاحظ أن حديث القدامى عن زمن تأليف الكتابة أكثر من حديثهم عن مكان تأليفه، إذ نادرا ما نجد مؤلفا ضبط اسم المكان الذي كان مقيما فيه حين ألف كتابه. ثم إن في زمان تأليف الكتاب مفارقة أخرى، تكمن في أن حديث المؤلف عن زمن الانتهاء من التأليف أكثر من حديثه عن زمن الشروع فيه.

4-9)- <u>الدعاء والحمد:</u>

هو قفل المقدمة إذا كانت البسملة والحمدلة والتصلية والتسليم مفتاحها. فقد أوجب العلماء المسلمون القدامى حمد الله وشكره بالإضافة إلى الدعاء في آخر كل مقدمة يضعونها لمؤلفاتهم. فكما ابتدأ المؤلف بالتوجه بالخطاب إلى الذات الإلهية، وجب عليه أن ينتهي بخطاب مواز يناجي فيه خالقه ويشكره على نعمة الصحة ونور البصر وسعة الوقت والخلو من الهم حتى تمكن من إنجاز ذلك التأليف. وخواتم القدامى كثيرة ومتنوعة؛ فمنهم من اكتفى بالحمد والشكر، ومنهم من أضاف إليها الدعاء. فهذا أبو منصور الثعالبي يختم مقدمة كتابه (فقه اللغة) بالدعاء للأمير السيد أبي الفضل عبيد الله ابن أحمد الميكالي، ليقول بعد ذلك: "والله الموفق للصواب، وهذا حين سياقة الأبواب."[1]. وتعتبر مقدمة ها الكتاب من أغنى المقدمات؛ إذ عرض فيها المؤلف حتى لبعض الأسباب التي كانت تعوقه عن إتمام التأليف في ظروف حسنة مواتية. كما عرض لما دعاه المحدثون بإهداء الكتاب، وهو ركن مُضَمَّن في دواعي التأليف الذاتية وإن كان الثعالبي قد أفرده بحديث خاص، تماما كما فعل الجاحظ في إهداء كتابه (البيان والتبين). وختم الخطيب التبريزي مقدمة (شرح القصائد العشر) بالطريقة نفسها التي رأيناها عند الثعالبي؛ قال: "والله الموفق للسّداد، والهادي إلى الرشاد." [2].

---

1 - فقه اللغة : لأبي منصور الثعالبي ، ص. 39 .

2 - شرح القصائد العشر ، ص. 18 .

وجعل أبو هلال العسكري الدعاء خاتمة مقدمته لكتاب الصناعتين، فقال: "وأرجو أن يعين الله على المراد من ذلك والمقصود فيما نحونا إليه ويقرنه بالتوفيق ويشفعه بالتسديد، إنه سميع مجيب." [1]. وقال المرزباني في ختام مقدمة (الموشح): "ونعوذ بالله من التشاغل بغير ما قرَّبَ منه وأدى إلى طاعته، ونسأله التوفيق لأرْشَدِ الأمور وأحْسَنِها بدءا وعاقِبَة بِمَنّه وكرمِهِ، وهو حسْبُنا ونِعْمَ الوكيل." [2]. ومن المؤلفين من أغفل هذا النوع من الختام، كما فعل ابن الأثير في كتابه (الوشي المرقوم في حلّ المنظوم) إذ لم يدع ولم يحمد الله تعالى. وقريب من هذا الأمر ما جاء به ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) إذ اكتفى بالقول: (إن شاء الله تعالى).

ولابد هنا من الإشارة إلى أن هذا المكون القفل في مقدمات المؤلفين القدامى يرد موجزا مختصرا، بعكس الافتتاح بالبسملة والحمدلة والتصلية والتسليم الذي وجدنا بعض المؤلفين ينفقون فيه أكثر من صفحة. ومهما يكن من أمر، فإن ورود هذا المكون في آخر المقدمة يوثق مرة أخرى صلة العبد الفقير المؤلف بربه، كما أنه فرصة لظهور عنصر من عناصر المقدمة، وهو الاعتراف بالذنب والزلل في القول. ذلك أننا وجدنا كثيرا من المؤلفين يفتقون من خاتمة التأليف كمّاً يعتذرون فيه عن بعض الهفوات أو السقطات التي تكون قد طالت تأليفهم، ولا محالة أن القارئ سينتبه إليها. وهم يعتذرون على هذا الأمر بأن الكمال لله سبحانه وتعالى، وأن الإنسان معروف بالنقص والخطأ، مجبول على التهاون والنسيان.

هكذا مارس العلماء المسلمون صنعة المقدمات التي قدموا بها لمؤلفاتهم. ولا أحد يشك في أنهم كانوا على وعي تام بأهم الوظائف والمقاصد التي تؤديها مكونات خطاب المقدمة فيما كانوا بصدد إبلاغه إلى شخص المتلقي الذي كان

[1] – كتاب الصناعتين ، ص. 14 .
[2] – الموشح ، ص. 16 .

يقرأ لهم. ومما يؤكد هذا الأمر حرصهم الشديد على الإتيان بهذه المكونات مرتبة ومنظمة بشكل يضمن تعاقبها تواليها الواحدة بعد الأخرى، حتى لا يجد القارئ فجوة في خطاب المقدمة من شأنها أن تفوِّتَ عليه فرصة تعرف المتن في الألوان التي تعكسها مرآة المقدمة.

والمتفحص لتطور حركة التأليف التي صاحبت هذه المقدمات يلاحظ أن العلماء المسلمين القدامى كانوا دائما يتابعون باهتمام ما جدَّ من شروط وقواعد منهجية تتعلق بخطاب المقدمات، لعلهم يستفيدون من ذلك لصالح قرائهم. ومما يثير الانتباه في هذه الممارسة، وسبقت الإشارة إليه في متن هذه الدراسة، شدة اهتمام المؤلف بشخصية القارئ في هذه المساحة الكتابية التي تتراوح بين الطول والقصر تبعا لاهتمامات المؤلف. ومهما يكن من أمر، فإن العلماء المسلمين القدامى لم يقصروا اهتمامهم، تنظيرا وتطبيقات، على عتبة المقدمة، بل وقفوا عند عتبة العنوان الرئيس للكتاب، والعناوين الداخلية، وتوزيع أقسام الكتاب وفصوله، بالإضافة إلى مقومات الخاتمة والهوامش التي عرفوها تحت اسم الحواشي والذيول وغير ذلك.

ونستفيد من كل ما سبق أن خطاب المقدمة الذي كتبه العلماء المسلمون القدامى انقسم إلى قسيمين اثنين: القسيم الأول، وهو الذي يتكون من خمسة مكونات هي: البسملة والحمدلة والتصلية والتسليم بالإضافة إلى التشهد. ويعتبر هذا القسيم الأول تمهيدا بالنسبة لنص المقدمة الذي سيأتي من بعد. والمعروف أن مكونات هذا القسم واجبة بحكم الشرع، إذ لا يمكن للإنسان/ المؤلف المسلم أن يتركها كلها أو بعضها، بالرغم من أننا لاحظنا أن كثيرا من المؤلفين القدامى كانوا يغيبون بعض مكونات هذا القسيم الأول ويبقون على البعض فقط. فمنهم من اكتفى بالبسملة وضرب صفحا عن المكونات الأخرى، ومنهم من قفز على البسملة وذكر الحمدلة دون التصلية والتسليم. ومنهم من وجدناه يصلي على النبي دون الصلاة على آله وصحبه وهكذا.

وحين نأتي إلى ممارسة المحدثين ، كما سيتبين ذلك، سنلاحظ أن أكثر المؤلفين يتجاوز هذه المكونات الخمسة أو ما دعوناه بالقسيم التمهيدي لنص

المقدمة. ولا ندري إلى حد كتابة هذه السطور السبب الذي جعل القدامى يتصرفون مثل هذا التصرف، وكانوا أشد الناس تعلقا بالدين وأوامره ونواهيه، وكان منهم الفقهاء والمفسرون وعلماء الأصول والكلام. وإذا كنا لا نجد تفسيرا لهذا التصرف من القدامى، فكذلك الشأن بالنسبة للمحدثين الذين يكتبون مقدماتهم، في الغالب، خارج هذه المكونات الخمسة أو حتى واحد يتيم منها كالبسملة مثلا. كما وجدنا أن أغلب الدارسين المحدثين إن لم نقل جلهم، على نية التكثير، يهملون أيضا أمر ختم خطاب المقدمة بالدعاء، وهو الشيء الذي لم نجده عند القدامى. فلا أحد من المحدثين يفكر في ختم مقدمته بالدعاء. لا نقول هذا على نية من يريد أن تشبه مقدمات المحدثين مقدمات القدامى؛ فلكل أسلوبه وكل يعيش في عصر يختلف عن العصر الذي عاش فيه الآخر، ولكن الأمر هنا يتصل بأحكام شرعية لا يحد من سريانها تغير العصر أو تبدل أحوال الناس؛ فلابد إذن من التقيد بها.

أما القسيم الثاني من خطاب المقدمة، فهو جسد التقديم وعليه المعول في تعريف القارئ بما يشتمل عليه الكتاب. وهو القسم الذي يقوم على ثمانية مكونات هي: التعريف بدواعي التأليف، وجنس التأليف، وخطته، وتقريظ الكتاب، ومصادر التأليف، ونقد المصادر السابقة أو المعاصرة للكتاب، والإشارة إلى زمان التأليف ومكانه، ثم الختم بالحمد والشكر أو الدعاء أو غير ذلك. وقد لاحظنا اختلاف العلماء في الإلمام بهذه المكونات كما وكيفا، وذلك تبعا لطبيعة التأليف وموضوعه واهتمام صاحبه. إلا أن الذي وجب التنبيه عليه في هذه الخلاصة أننا عثرنا على مقدمات مجحفة جدا حيث لم يتجاوز كمها بضعة أسطر، في الوقت الذي وقفنا فيه على مقدمات طويلة استوفت شروط التقديم، فأحاطت بطرح جنس التأليف ودواعيه وخطته، وبسطت القول في مصادره وأقسامه وزمانه ومكانه.

ويحيلنا مثل هذا التباين على أمر سيأتي بيانه حين الحديث عن أساليب المحدثين في التقديم، وهو علاقة المتلقي القارئ بخطاب التقديم، من حيث إن هذا

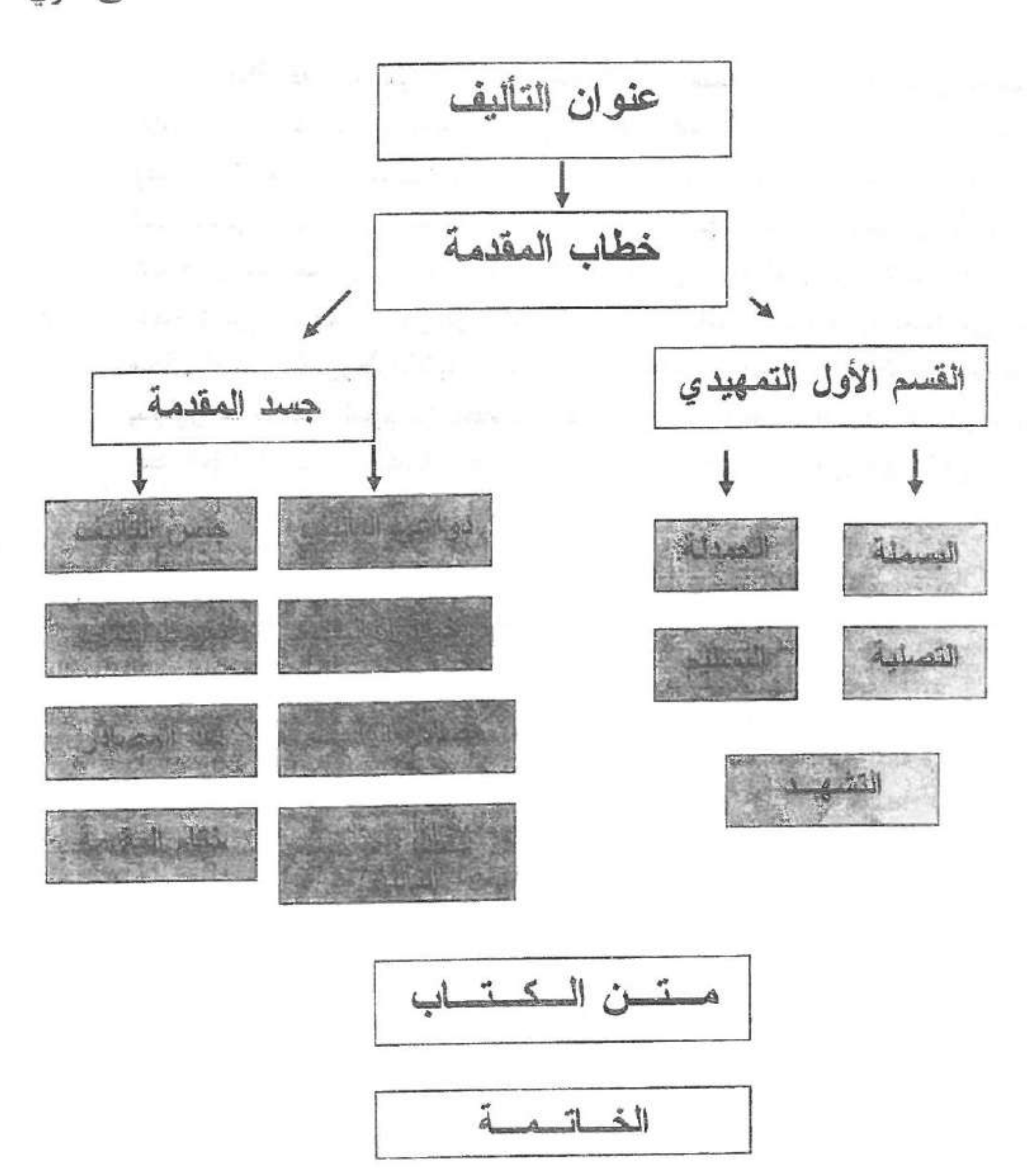
الخطاب وضع لوظيفة محددة هي إطلاع القارئ على فحوى الكتاب قبل الدخول في متنه. فهل كان القدامى على وعي تام بهذه الوظيفة؟ إن ما عملنا على استقرائه من مؤلفات القدامى يفيد إفادة قاطعة أنهم كانوا على وعي تام بهذه الوظيفة التي يضطلع بها خطاب المقدمة، إلا أنهم، كالمحدثين الذين سيرثون من بعدهم هذا التقليد، كانوا في كثير من الأحيان يهملون أمر المقدمة ويهملون في خلال ذلك وظيفتها، فيأتي خطاب التقديم شحيحا موجزا لا يكاد يعلن عن شيء؛ وفي ذلك إهمال لشخصية القارئ الذي لن يجد شيئا يطالعه في أسطر التقديم حين يكتبها المؤلف فقط من أجل كتابة مقدمة.

تبقى بعد هذا الإشارة إلى العلاقة الموجودة بين هذه الأقسام المكونة لجسد التأليف بما في ذلك خطاب المقدمة. فنحن هنا إزاء خمسة أقسام هي: العنوان، والقسم التمهيدي من خطاب المقدمة، وجسد المقدمة، والمتن، والخاتمة. فالعلاقة بين العنوان والأقسام الأربعة الأخرى ثابتة من جهة أنه العنصر الحاوي المعلن عن كل هذه المكونات؛ فهو الذي يسميها ويحتضنها على أساس أن العنوان، في بعض تعريفاته، تلخيص لموضوع الكتاب؛ وهو السر من وراء طول بعض العناوين التي كان أصحابها يطمحون إلى تلخيص موضوع الكتاب في جملة العنوان.

أما العلاقة بين القسيم الأول التمهيدي والقسيم الثاني من خطاب المقدمة، فعلاقة في الغالب عضوية قائمة بواسطة عبارة (أما بعد)، ولا وجود للعلاقة الموضوعية إلا في الحالة التي يبين فيها المؤلف عن طريق مكون من مكونات القسيم التمهيدي عن جنس التأليف الذي سيأتي طرحه في القسيم الثاني؛ وقد مر بنا نموذج واحد عن ذلك في المقدمة التي قدم بها ابن أبي حجلة التلمساني كتابه (ديوان الصبابة). وبعد هذا يأتي الحديث عن علاقة القسيم الثاني وهو جسد المقدمة بالقسم الرابع من الكتاب وهو المتن. وهذه هي العلاقة التي يكون المؤلف مطالبا بتوثيقها، إذ يجب أن يعلن خطاب المقدمة عن ألوان الكتاب بما في ذلك موضوعه ومصادره وخطته ودواعي تأليفه وغير ذلك من المكونات التي من شأنها أن تلحم هذا القسم بالمتن. إن المؤلف الذي يكتب مقدمة من غير أن يضع

نفسه في موضع القارئ لا يمكنه بحال من الأحوال أن ينجح في كتابة هذه المقدمة؛ لهذا وجب أن يكون المؤلف قارئا لمقدمته قبل القراءة التي سيمارسها القارئ، وأن يخط عناصرها بالشكل الذي يوافق أفق انتظار هذا الأخير.

أما الخاتمة، فأشبه بالعنوان من حيث إنها هي كذلك عتبة، بالرغم من أن اصطلاح العتبة- على الأقل من جهة اللغة والواقع- لا ينطبق عليها. فهي عتبة متأخرة يشير فيها المؤلف إلى كثير من عناصر التأليف، والعلاقة بينها وبين باقي الأقسام ثابتة من جهة أنها تلخص موضوع الكتاب. وقد وجدنا بعض خواتم القدامى أشبه بخطاب المقدمة، كما هو الشأن في المثال الذي سقناه لخاتمة ابن جني لشرحه أرجوزة أبي نواس في مدح الفضل بن الربيع؛ فقد جاءت هذه الخاتمة بمجموعة من المكونات التي هي من صميم خطاب المقدمة. وهذا رسم بياني نوضح من خلاله تسلسل هذه الأقسام التي تكون مشروع الكتاب كما كتبه العلماء المسلمون القدامى، ابتداء بعنوانه وانتهاء بالخاتمة، وبين هذين القسمين ثلاثة أقسام هي: المقدمة التمهيدية وجسد المقدمة ثم المتن الذي يعتبر بؤرة التأليف.


عنوان التأليف
خطاب المقدمة
القسم الأول التمهيدي
جسد المقدمة
البسملة
الحمدلة
التصلية
التشهد
دواعي التأليف
متن الكتاب
الخاتمة

هكذا فهم القدامى خطاب المقدمة وبهذه الطريقة مارسوه في مختلف مكوناته التي طالها في الفترات الأخيرة تنظير كثير، خاصة ما نقرؤه في كتاب (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) للقلقشندي الذي يعتبر بحق أحد المؤسسين الموضحين الشارحين لحديث المصاحبات كما فهمها العلماء المسلمون القدامى. كما كان للمتقدمين من أمثال ابن قتيبة والصولي والجواليقي والكلاعي نظرات فاحصة في الموضوع. ويمكن القول إن ما ألفه العلماء المسلمون القدامى في مجال التنظير لشروط الكتابة والتأليف على اختلاف جهات هذا التأليف ومقاصده يتجاوز ما نطالعه اليوم من اهتمام المحدثين بالأمر نفسه. ولنا بعد هذا أن نقف عند العتبة الثانية من عتبات التأليف وهي العنونة، بالرغم من أنها الأولى في الوضع.

الفصل الثاني:

خطاب المقدمة في تطبيقات المحدثين
التأليف الإبداعي والتأليف الأكاديمي

1)- مقدمة المؤلف:

1-1)- الضرب الأول.

1-2)- الضرب الثاني.

1-3)- الضرب الثالث.

2)- مقدمة غير المؤلف:

2-1)- في جنس القصة والرواية.

2-2)- في جنس الشعر.

3)- مقدمة الناشر.

4)- مقدمات النصوص المسرحية.

5)- المقدمة في النصوص غير الإبداعية.

حين تحدثنا عن بنية المقدمة في تصور العلماء المسلمين القدامى الذين تعاطوا صنعة التأليف على امتداد قرون من الزمن، وقفنا عند مجموعة من الخصوصيات والإجراءات والمكونات التي أطرت الخطاب المقدماتي، في صورته المنسوخة، كما تصوره القدامى تنظيرا وتطبيقات. وتبقى هذه الصورة النموذج الحقيقي الذي احتفظ لنا به درس التحقيق الحديث فيما نقله من مخطوطات القدامى إلى الصورة المطبوعة المتداولة بيننا. والمستفاد من كل هذا أن العلماء المسلمين القدامى كانوا على علم بمصاحبات النص؛ على الأقل في صورتها البسيطة التي تعني أن لا وجود للكتاب خارج مجموعة من الطقوس والمكونات واللواحق التي عدَّتْ ضرورية في وقت لم تكن فيه لا طباعة ولا آليات رقمية.

كما سمح لنا هذا الحديث بتصنيف المقدمات ضمن مجموعات تبعا لأنواع المكونات التي تشكل جسد الخطاب المقدماتي، بالإضافة إلى حصرنا لأهم وظائف التقديم انطلاقا دائما من المكونات نفسها. المهم أن وصفنا هذا مكننا من استنباط مجموعة من المؤشرات التي تعتبر بحق معينات للقراءة لا غنى للقارئ عنها حين يهم بالاستفادة من الكتاب. إنها نفسها المؤشرات والمعينات التي وجدنا الدرس النقدي الحديث يهتم بها فيما عرف بـ (النص الموازي/ Paratexte).

ونريد هنا الإطلالة على الخطاب المقدماتي نفسه، ولكن هذه المرة من خلال ما صنعه المحدثون من الدارسين والمبدعين والمؤلفين على وجه العموم. ومنذ البداية نقول: إننا أمام نوعين من المقدمات: مقدمات الإصدارات الإبداعية، ومقدمات كتبها أصحابها أو من أوكل إليهم أمر التقديم للمؤلفات ذات الطابع الأكاديمي؛ أي ما كتب في مجال التنظير أو نقد العلوم أو التأريخ لها؛ وهذا على مستوى جميع صنوف العلم والتأليف التي خاض فيها المحدثون. وهذا بخلاف القدامى الذين كتبوا، في المستوى نفسه، مقدمة واحدة هي مقدمة المؤلف. كما

أنهم كتبوا، على مستوى الجنس التأليفي مقدمة واحدة هي مقدمة الكتاب. في الوقت الذي تنوعت فيه مقدمات المحدثين واتخذت أشكالا متنوعة هي التي سنحاول الوقوف عندها ضمن هذا المبحث.

وبصفة عامة، كتب المحدثون كما سبقت الإشارة، نوعين كبيرين من المقدمات: مقدمات التأليف الإبداعية (شعر، قصة، مسرحية..)، ومقدمات التأليف ذات الطابع الأكاديمي (نقد، تاريخ، قانون، فقه، تفسير، فلسفة...). وبداخل هذين النوعين يمكننا التمييز بين أنواع عدة من المقدمات، منها على وجه الخصوص:

- مقدمة المؤلف.
- مقدمة غير المؤلف، وهي نوعان:
- مقدمة الدارسين الذين يوكل إليهم المؤلف أمر تقديم كتابه.
- مقدمة الناشر.
- المقدمة التي يشترك فيها كل من المؤلف والناشر.
- المقدمة التي يشترك فيها المؤلف ومن دعاه للتقديم لمؤلفه.
- الحالة التي يغيب فيها خطاب المقدمة.

ويسري هذا التنويع على المؤلفات الإبداعية كما يسري على المؤلفات ذات الطابع الأكاديمي. وإذا كان لابد من الوقوف عند مجموعة من الملاحظات التي تخص خطاب التقديم في المؤلفات الحديثة على أساس أن هذا الخطاب مصاحب من مصاحبات النص، وأنه واحد من أكبر وأهم النصوص الموازية للتأليف، فإنني آثرت تجميع هذه الملاحظات إلى حين الانتهاء من عرض النماذج.

والخطاب المقدماتي الذي خرج مصاحبا لما ألفه المبدعون من روايات أو قصص أو مجموعات شعرية أو مسرحيات، نوعان اثنان رئيسان: مقدمات من وضع المؤلف، ومقدمات من وضع غير المؤلف. والنوعان معا يؤولان من حيث المضمون إلى أصناف أربعة، هي:

- مقدمات ذات مضمون استعراضي تعريفي.
- مقدمات ذات مضمون استعراضي إشهاري.

- مقدمات تحليلية نقدية.
- المقدمات البيان.

مع العلم أن هنالك مجموعة كبيرة من الإصدارات خرجت إلى جمهور القراء بدون مقدمات؛ أي في غياب تام لخطاب المقدمة سواء في نوعه الأول الذي يكتبه المؤلف أو في النوع الذي يكتبه غير المؤلف. وإذا كان لابد من تمييز بين هذه الأنواع قلنا إن مقدمة المؤلف هي الصورة الأمثل، تليها في الرتبة المقدمة التي يكتبها شخص قريب من المؤلف قرابة أدبية أو فكرية، وتأتي بعد ذلك المقدمة التي يصنعها الناشر؛ وهي الصورة المتواضعة جدا للخطاب المقدماتي، ذلك لأنها بعيدة من حيث المضمون عن الطموحات الموضوعية والعلمية التي يتطلع إليها القارئ والمثقف بصفة عامة.

ولابد من الإشارة بعد كل هذا إلى أن مقدمة المؤلف هي التي تراعي ما دعوناه بالمضمون الاستعراضي التعريفي أو المضمون التحليلي النقدي، بالإضافة إلى شكل المقدمة البيان. وتأتي المقدمة التي يكتبها دارس من الدارسين الذين أو كل إليهم المؤلف أمر كتابة المقدمة لتعكس المضامين نفسها؛ خاصة المضمون التحليلي النقدي. في حين تقف مقدمة الناشر عند حدود المضمون الاستعراضي الإشهاري التسويقي.

وتبقى الغاية الأساسية من هذه النظرات أن نجيب عن الأسئلة التالية: كيف كان تصور المحدثين لخطاب المقدمة؟ هل نظروا إليه في إطار الموروث الثقافي والفكري والتنظيري الذي تركه القدامى؟ أو أنهم كتبوا تقديما يستلهمون فيه تنظيرات المحدثين من الغربيين ممن أشرنا إلى أسمائهم وبعض كتاباتهم؟ أو أنهم يقدمون من غير وعي بجميع هذه الأصول القديمة منها والمستحدثة؟ وبعبارة أدق نقول: هل سعى المحدثون، وهم يكتبون مقدمات مؤلفاتهم ومقدمات مؤلفات غيرهم، إلى تأصيل الخطاب المقدماتي أم أنهم راحوا يجترون نماذج الغرب؟ أم أنهم كتبوا مقدمات خارج إطار التأصيل والحداثة معا؟

1)- مقدمة المـؤلـف:

وهي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، المقدمة التي يكتبها المؤلف، وتقوم في مضمونها على أحد أمور ثلاثة: فإما أن يكتب المؤلف مقدمة تعريفية يعرف فيها بإنتاجه تعريفا يقربه من القارئ المهتم ومن الجمهور بصفة عامة. وإما أن يختار المؤلف كتابة مقدمة تحليلية نقدية، وهذا قليل جدا إن لم نقل نادر للغاية. وإما أن يكتب المؤلف مقدمة تأخذ صورة المقدمة البيان؛ وهي كما سنرى المقدمة التي يؤسس فيها المؤلف لظهور نوع جديد من الكتابة الأدبية. وسنحاول في هذا المقام اختيار مجموعة من النماذج نتبين من خلالها هذه المضامين، وبالتالي صور التقديم التي كتبها المؤلفون لإنتاجاتهم الإبداعية.

1-1)- الضرب الأول:

فمن نماذج الضرب الأول الذي وقفت فيه مقدمة المؤلف عند حدود التعريف والاستعراض الساذج المباشر المقدمة التي كتب الروائي حنا مينة لـ (الأبنوسة البيضاء)؛ قال: "هذه عشر من قصصي القصيرة تنشر لأول مرة. ويرجع تاريخها كلها إلى ما بعد عام 1969، باستثناء قصتين: (النار) التي كتبت عام 1949، ونشرت لأول مرة في جريدة (التلغراف) اللبنانية، و (جمهرة السنديان) التي كتبت عام 1956 ونشرت في العام نفسه.." [1]. ويأتي في القسيم الثاني من المقدمة الواقعة في صفحة واحدة يتيمة للحديث عن تجربته في كتابة القصة؛ فيخبر القارئ بما يلي: "لقد بدأت حياتي الأدبية بكتابة القصة القصيرة عام 1945، ونشرت أقاصيصي في صحف ومجلات سورية ولبنان، ولكنني لم أجمعها ولن أجمعها ، وبعضها ضاع وأنا، كما قلت في مناسبات عديدة، غير آسف عليها. إنه إيضاح بسيط، لكنني وجدته ضروريا. حنا." [2].

---

[1]- الأبنوسة البيضاء : حنا مينة ، ص. بدون .

[2]- المرجع نفسه ، ص. بدون .

فالأمر إذن لم يتعد التعريف بقصص المجموعة؛ على الأقل ما نشر من هذه القصص قبل سنة 1969، وأن مضمون هذه المجموعة هو عشر قصص، وأن المؤلف قديم العهد بكتابة القصة القصيرة التي كانت أول ما كتب في حياته الأدبية، وهي إشارة خفية إلى أن الكتابة الروائية جاءت في الحقيقة تالية عن الكتابة القصصية. ويشير حنا مينة إلى أن هذا التقديم الموجز هو عبارة عن إيضاح بسيط جدا؛ لكنه ضروري.

ومن هذا النوع أيضا المقدمة التي كتب الأستاذ الشاعر حسن الأمراني لديوانه (الزمان الجديد)؛ فقد جاءت أيضا تستعرض مجموع النصوص الشعرية وتعرف بها وبتاريخ كتابتها؛ قال: "بسم الله الرحمن الرحيم. يضم هذا الكتاب ثلاث مجموعات شعرية هي: الزمان الجديد، وصلوات المستضعفين، وأوان الشد. وقد كتبت القصائد ما بين 1974 و 1984، فهي على هذا تغطي حوالي عقد من الزمن من تجربتي الشعرية، وقد تسعف القارئ في رصد التحول– أو التطور– الفكري والفني معا خلال هذه الفترة.." [1]. وفي القسيم الثاني من جسد الخطاب المقدماتي يشير الشاعر إلى أنه لا يمكن رصد هذا التحول إلا بالعودة إلى القصائد التي كتبت قبل هذه المجوعات؛ قال: "على أن هذا الرصد لا يستوفي جميع الجوانب إلا بتتبع بقية القصائد التي كتبت في نفس المرحلة، ومنها: (القصائد السبع) التي طبعت مرتين عام 1984، والقصائد التي تشملها مجموعات (مملكة الرماد) و (المقامات) و (يا طائر الحرمين) التي أرجو أن تظهر قريبا." [2].

فهذا أيضا تعريف بالمجموعات الشعرية التي يضمها الديوان، كما أنه تعريف إضافي بالمجموعات الأخرى التي سبق للشاعر نشرها، أشار إليها

[1]– الزمان الجديد : حسن الأمراني ، ص. 3 .
[2]– المرجع نفسه ، ص. 3 .

المؤلف من باب أن التتبع الجيد للتحول في تجربته الشعرية لا يستوفي جميع جوانبه إلا بالإلمام بكل هذه الدواوين؛ وكأن الأمر يتعلق بدعوة خفية من المؤلف الشاعر إلى ضرورة العودة لقراءة ما لا يوجد ضمن المجموع المنشور بين دفتي هذا الديوان: الزمان الجديد.

ومن هذا الضرب أيضا المقدمة التي قدم بها الخضير قدوري روايته (دموع في عيون الحرمان)، وهي مقدمة حاول فيها المؤلف إحاطة القارئ بظروف تأليف هذه الرواية وما كابده الكاتب في سبيل ذلك؛ قال: "بسم الله الرحمن الرحيم. لقد تطلبت مني هذه الرواية أربع سنوات من الوقت دفعتها كثمن لإنجازها من عز عمري، علما مني بأن العمل الذي أقبل عليه ليس عملا صحفيا ينشر على صحيفة صباحية قلما يأتي عليها المساء فتمسي في قماماتها كأنها لم تنشر أو تقرأ..." [1]. وقد جاءت هذه المقدمة كسابقتيها في صفحة واحدة أحط فيها المؤلف بظروف التأليف ومزج ذلك ببعض الإشارات التي تحاول تقريب القارئ من مضمون الرواية. وختم الكاتب مقدمته على عادة القدامى: "وقد أنجزته بحول الله وعونه فأقدمه للقراء الأعزاء هدية ثمينة من بطل الرواية مشفوعا بأمله في أن تعم فائدته الأجيال ويقوا أبناءهم شر الخطيئة. وإذا كان كل الناس خطائين فخير الخطائين التوابون." [2].

والغريب في الأمر أن المؤلف جاء ببعض عناصر التقديم الأخرى ضمن صفحة سبقت صفحة المقدمة، وأنا أتساءل: ما الذي سوغ للمؤلف فعل ذلك؛ قال– وهو يتحدث عن أحداث روايته– وهذا قبل الشروع في إنجاز خطاب المقدمة: "زمانها: إبان عهدي الحماية والاستعمار. مكانها: تبتدئ أحداث هذه الرواية في مضارب قبيلة من القبائل المتاخمة لمدينة تاوريرت. وتنتهي في مدينة (Rouen/ روان) الواقعة غرب فرنسا."[3]. وجاء تحت هذا النص بنص آخر عنونه بـ (حكمتها)؛ أي الحكمة التي يمكن للقارئ أن يظفر بها من خلال قراءته

[1]– دموع في عيون الحرمان : الخضير قدوري ، ص. 5 .
[2]– المرجع نفسه ، ص. 5 .
[3]– دموع في عيون الحرمان ، ص. 5 .

هذه الرواية. والحق أن كل هذا الكلام هو من جسد التقديم، فلماذا طرحه المؤلف بعيدا عن هذا الجسد؟ هذا يوقعني في حكم سيأتي المكان المناسب لإصداره، وهو أن أكثر الذين تعاطوا فعل التقديم سواء لمؤلفاتهم أم لمؤلفات غيرهم إما أنهم يجهلون طقوس التقديم وشرائطه، وإما أنهم يتجاهلون ذلك.

وأطال الشاعر عز الدين الإدريسي في التقديم الذي كتبه لديوانه (ولادة نجمة)؛ وقد جاء عاكسا لمضمون استعراضي غلب عليه المنحى التقريظي الذي جاء به القدامى وهو مذموم وإن كان هنالك ما يسوغه كما سنرى. قال الشاعر يقدم ديوانه: "إنه من دواعي مسرتي أن أقدم ديواني الثاني (ولادة نجمة) إلى القراء الأعزاء بعد الديوان الأول (إشراقات) [1].." [2]. ويأتي بعد ذلك إلى التقريظ، قال: "وقد تابعت نشر دواويني بعد النجاح الذي عرفه الديوان الأول في بلدي الحبيب المغرب.. ويرجع ذلك من دون شك إلى رضا القارئ العربي عن النهج والأسلوب اللذين طبعا كتاباتي المتميزة بوضوح الرؤيا وسهولة التعبير وتناغم الكلمات وعمق المواضيع دون سعي ضائع وجهد عقيم للبحث عن لفظ محدد أو وزن معلوم.." [3]. فلا مزيد بعد هذا للنقد الذي يريد تناول هذا الديوان بالدراسة والتحليل؛ فقد قال فيه مؤلفه كل شيء، فهو الشاعر وهو الناقد في الوقت نفسه. وبالرغم من أن القدامى اهتموا بتقريظ تآليفهم والثناء عليها كما رأينا ذلك، إلا أنهم لم يبلغوا كل هذا المرمى من نهايات القول.

والملاحظ على هذا التقديم الذي امتد في ديوان الشاعر على ثلاث صفحات أنه وقف عند تعداد الأسباب، وهي أسباب موضوعية، التي كانت من وراء كتابة قصائد الديوان، بالإضافة إلى الإشارة الذكية التي خص بها المؤلف عنوان الديوان، مبينا أن الأمر يتعلق بتسمية رمزية جاءت نتيجة كل ما اضطرم داخل كيانه من دواعي الكتابة التي أسهب في الحديث عنها. ولم يفت المؤلف في ختام

---

[1]– سيأتي الحديث عندنا عن التقديم الذي كتبه المؤلف الشاعر لهذا الديوان .

[2]– ولادة نجمة : عز الدين الإدريسي ، ص. بدون .

[3]– المرجع نفسه ، ص. بدون .

المقدمة أن يشير إلى أمر قلما نجد المحدثين يهتمون بالحديث عنه في مقدمة إنتاجاتهم، وهو لوحة الغلاف أو الرسوم أو الأشكال الهندسية التي من عادة المبدعين وغير المبدعين– وتكون في أكثر الأحوال من اختيار الناشر– تزيين صورة الغلاف بها؛ قال: "كما أرى في الأخير من الواجب علي أن أتقدم بشكري الجزيل إلى الأخ العربي الأصيل الأستاذ إبراهيم حنين، الفنان المغربي المبدع الذي أهداني لوحة (أطفال الحجارة) لتكون غلاف الكتاب، والمعبر الأمين والصادق عن مضمونه. فاللوحة ناطقة بالحرف العربي الملتهب (ح) ومترجمة لمشاعر الأمة العربية نحو الانتفاضة الباسلة الشجاعة في الأراضي المغتصبة الصامدة، ونابضة بحب الاسم الذي دخل القلوب والتاريخ:(حجارة). الشاعر." [1]. ففي النص ترجمة لصورة الغلاف التي كثيرا ما يتهافت الدارسون المحدثون على تأول طلاسمها؛ وستكون لنا فرصة للعودة إلى هذا الأمر.

وخلا تقديم الديوان الأول للشاعر عز الدين الإدريسي من عبارات التقريظ التي أساءت إليه إذا كان من التقريظ ما يسيء إلى الكتابة بعامة وكتابة المقدمات بصفة خاصة. فقد اكتفى الشاعر هذه المرة بالتعريف بديوانه (إشراقات) الصادر سنة 1986، وبالقصائد التي تضمنها هذا الديوان. وجاء التعريف من جهة أمور ثلاثة هي: نوعية الشعر الموجود بين دفتي الديوان، وأقسام الديوان، ثم السمات الفنية والفكرية التي غلبت على قصائد الديوان، بالإضافة مرة أخرى إلى الإشارة الذكية إلى اللوحة التي اختيرت غلافا لهذا الإصدار. قال عز الدين الإدريسي: "بسم الله الرحمن الرحيم. أقدم ديوان شعري هذا المتواضع إلى القراء الأعزاء بعد تردد كبير وحيرة بالغة في مدى جرأتي ولوج ميدان النشر، وهل تستحق محاولاتي الشعرية أن تظهر إلى الوجود في شكل كتيب أعرضه عليهم لتقويمه وإعطائه فرص النجاح والانتشار. وأود في هذه المقدمة أن أرسم بعض الخصوصيات التي يتسم بها هذا الديوان.." [2].

[1]– ولادة نجمة : عز الدين الإدريسي ، ص. بدون .

[2]– إشراقات : عز الدين الإدريسي ، ص. 5 .

واختار الأستاذ عبد الرحمن بن زيدان أن يقدم روايته- السير ذاتية (مدن في أوراق عاشق) من خلال عرض الدواعي التي دفعته إلى تجميع المذكرات التي كان قد نشرها بجريدة (العلم) في الفترة ما بين (1979-1999)؛ قال: "عندما أعدت قراءة المذكرات التي نشرتها في جريدة (العلم) من 1979 إلى 1999 وجدت أن كل خطاباتها وعناوينها ونبضها الشاعري يؤرخ لعلاقة متنامية بيني وبين الأحداث التي عشت فيها ومعها في كثير من المدن العربية، فألفيت نفسي أعيد تلك اللحظات الهاربة أثناء القراءة في كتابة إذا كانت تنتمي إلى الماضي وتعبر عنه وتحيا فيه، فإنها لا تزال تحافظ على حقيقة تصون فيها المبدأ والعشق والارتباط بالناس وبالوطن وبالمدينة.." [1]. ويقف عند عرض الدواعي الموضوعية والذاتية في الوقت نفسه التي دفعته إلى تجميع هذه المذكرات، قال: "لقد مكنتني زياراتي المتعددة للمدن العربية في أزمنة مختلفة أن أجد نفسي في دفء جميل أحيانا، وأحيانا أخرى أجدها في صهد أو في قرٌ هما سبب استفتاء القلب عن أسباب الغليان في هذه المدن... لقد كانت- هذه المدن- عاملا ليس مساعدا على الكتابة فقط، ولكنها كانت فعل الكتابة وكانت الصوت في الصوت والصورة في الصورة.." [2]. ويخلص بعد ذلك لبث القارئ نظرة خاطفة عن هذه الأوراق، فقال: "مدن في أوراق عاشق مرتبة ترتيبا كرونولوجيا فيه محافظة على تنامي الوعي في الكتابة عن الذات، وفيه جواب عن سؤال يتكرر على لسانها، على لسان المدينة: هل من جديد.. هذه هي الأسئلة الجديدة المتجددة التي دفعتني إلى تجميع هذه الأوراق في مذكرات تكون شهادة على مخاض المدن العربية وهي تنتظر الآتي المعلوم أو تترقب المقبل المجهول." [3].

[1]- مدن في أوراق عاشق : عبد الرحمن بن زيدان ، ص. 5 .
[2]- المرجع نفسه ، ص. 5-6 .
[3]- نفسه ، ص. 7 .

إنه التقديم الذي يقف عند حدود استعراض الدواعي الذاتية والموضوعية التي كانت من وراء فعل الكتابة، وليس هنالك كما نلاحظ تقريظ على طريقة الشاعر عز الدين الإدريسي، وليس هنالك حديث عن جنس الرواية ولا تطـور العمـل الروائي في المغرب. لقد اقتصر تقديم المؤلف على استعراض أسباب التـأليف التي صاغها في إطار أسئلة طالما أرقته، بالإضافة إلى إشارة خفيفة، في آخـر التقديم، إلى الإطار الذي كتبت فيه ورتبت فيه هذه الأوراق.

ولم يخرج التقديم الذي كتبه حسن نجمي لروايته (الحجاب) عما رأيناه عنـد عبد الرحمن بن زيدان؛ الفرق الوحيد بين المؤلفين أن الثاني احتار عرض هـذه الأسباب في قالب سردي يتنامى فيه الحدث. كما أنه أخرج خطاب المقدمة فـي إطار مجموعة من العناوين. لقد خالف المتفق عليه أو على الأقل ما نقرؤه دائما في إطار الخطاب المقدماتي من تعبير مباشر ووضوح تام فـي المقصـد. لقـد خصص حسن نجمي تقديمه بـ (الضروري)؛ فقال: (تقديم ضروري)، ثم قسـم هذا التقديم إلى ستة عناوين تتعالق مضامينها من خلال المتن الحكائي الذي تقدمه بين يدي القارئ، والعناوين هي: كان قد فكر في نفسه عميقا، وخشاش الأرض، ونقطة نظام، والثالث الخالي، وروحي فيك أنا، ثم انتهاء الإرسال. وفـي هـذا العنوان الأخير يتحدث المؤلف عن الرواية.

قال: "هاهو العمل الذي كَلَّفْتُ (كلفتُ نفسي في الحقيقة) بتقديمه إليكم. كان في الأصل مادة تحقيق صحافي، يحكي فيه صديق لي تجربة غياب تحولت ضـمنيا إلى تجربة غياب نختلف. لكنه هنا يحكي لنا حكاية شخص يقدم نفسه بصورة لن يكون عليها في النهاية. شخص يرفض أن يكون منظورنا إليه هو هو. شـخص يتمرن في الحقيقة على عادة الاستخفاف بأساسات العالم وقناعاته المنتفخة. وإن كان ثمة من شيء ألح عليه شخصيا- بغض النظر عن أي تعاطف أو تخالف مع كاتب هذا العمل- هو أنه لابد من قراءة متواطئة مع النص لكي يتخطى القارئ فوله الطفولي: من كتب هذا الكلام؟ من قاله؟ لماذا كتبه؟ ماذا يريد أن يقول؟ ولم الآن؟ .." [1].

[1]- الحجاب : حسن نجمي ، ص. 14 .

وقبل بلوغ هذا العنوان (انتهاء الإرسال) سبق المؤلف إلى افتتاح التقديم بعنوان (كان قد فكر في نفسه قديما) طرح فيه حقيقة الدواعي التي دفعته إلى إخراج هذا النص من "مخزن الوراق والدفاتر المهملة" الغائبة الغائمة إلى حياة الكتابة التي تحتويها دفتا نص اسمه (الحجاب)؛ قال: "تذكرت هذا النص الصحفي القديم عندما عدت من زيارتي إلى هناك؛ من ذلك المنفى البشري الرهيب. أخرجته من مخزن الأوراق والدفاتر المهملة. أعدت قراءته ثانية فأذهلني الأسلوب المفتوح الذي كتِبَ به: (لم تعد التحقيقات الصحفية تنجَز بهذا الشكل في صحفنا، للأسف). قرأته مرة ثالثة ورابعة وخامسة. لم أتعب.. لا أعرف كيف آل إلي هذا النص (كيف أجنسه الآن؟). لكنه الآن معي على كل حال. لعلها نسخة من نسخ أخرى متعددة. ولعلها النسخة اليتيمة لنص كان قد كتِبَ كتحقيق صحفي. لكنه لم يجد– لسبب من الأسباب– طريقه إلى النشر.." [1].

وغرق التقديم الذي كتبه مبارك ربيع لروايته (الريح الشتوية) في طبعتها الصادرة سنة 1997– وهي الطبعة التي خرجت حين قررت وزارة التربية الوطنية المغربية اعتماد هذه الرواية ضمن المقررات الدراسية لتلاميذ قسم الباكالوريا– غرق هذا التقديم في التقريظ والثناء على الرواية، دون أن يميل إلى تعريفها أو الحديث عن مضمونها. إنه تقديم شبيه بذلك الذي يصنعه الناشرون؛ ولولا أنه جاء موقعا باسم (المؤلف) لقلت إنه تقديم الناشر؛ قال المقدم: "يسعدني غاية السعادة، وأنا أقدم هذه الرواية، إلى أبنائنا العزاء أن أعبّر عما كنت أشعر به دائما من أن (الريح الشتوية) من أهم ما يجب أن يوضع بين أيدي الطلبة والتلاميذ للدراسة والتحليل.." [2]. ثم يميل إلى الرواية لا ليرسم أبعاد شخصياتها ورؤوس أحداثها، ولكن ليقدمها تقديما عاما يمكن أن تستعار عباراته لأي نص آخر؛ قال: "فهذه الرواية في تقديري تعرض الكثير مما يَجْمُلُ تمليه: صورا من

[1]– المرجع نفسه ، ص. 7 .

[2]– الريح الشتوية : مبارك ربيع ، ص. بدون .

شخصيات ومواقف تسمها القوة والشدة أحيانا، ويطبعها الضعف واللـين حينـا آخر؛ ولكنها جميعاً تؤشر على ما يتجه إليه بكل حمية وحماسة، مجتمع جاد في تحوله وتجدد آلياته، ليواجه قضايا العصر ومشاكله.." [1]. فليس هنالك ما يشـير في هذا النص إلى أن الكلام يخص (الريح الشتوية) بالذات، إذ يمكن اسـتعارته للحديث عن أي نص آخر.

ولم يفت مبارك ربيع وهو ينهي تقديمه الذي جاء في صفحة واحدة، وهذا هو حجم التقديمات التعريفية كما يلاحظ القارئ مما سقناه من نماذج، أن يتقدم بشكره وتقديره للأساتذة والمرشدين التربويين الذين اعتمدوا روايته ضـمن مقـررات التعليم الثانوي؛ قال: "ولا يسعني في ختام هذه الكلمات إلا أن أعرب عن تقديري للأجلاء الأساتذة والمرشدين التربويين في حرصهم الشديد الدقيق على ما يربـي العقول والأذواق لصالح ناشئتنا الغالية، رجال الغد وصانعي المستقبل لهذا البلـد العزيز الأمين. والله الموفق." [2]. وكذلك فعل الأستاذ العروي مع أوراقـه حـين قررت وزارة التربية الوطنية اعتمادها ضمن المنهاج الدراسي لتلامذة الأقسـام الثانوية.

وجاءت مقدمة الأستاذ إبراهيم السولامي لديوانه (حب) في طبعته الأولى سنة 1967 خالية من كل تعريف بالمجموعة الشعرية، عدا تلك الإشارة الموجزة جدا إلى تاريخ كتابة قصائدها؛ قال: "أخيرا وبعد كدٍّ استطعت إصدار هذه المجموعة الشعرية في كتاب.. والمجموعة تضم قصائد متفاوتة في الزمان، بعضها كتِـبَ قبل سن العشرين وبعضها حديث.." [3]. ثم راح بعد ذلك يتحدث عن الدراسة التي عقدها الأستاذ أحمد المجاطي لقصائد الديوان، بالإضافة إلى عبارات الشكر التي تقدم بها إلى "جميع الرفاق المساهمين في إصدار هذا الجهد المتواضع." [4]. وقـد حرص الشاعر على تقديم نص الدراسة التي عقدها المجاطي لقصائد (حب) في

---

[1]- المرجع نفسـه ، ص. بدون .
[2]- نـفـسـه ، ص. بدون .
[3]- حب : إبراهيم السولامي ، ص. 5 .
[4]- المرجع نفسـه ، ص. 5 .

آخر الديوان[1]. واختار الشاعر أن يعنون مقدمته بـ (كلمة)؛ وسوف يأتي الوقت لننظر في هذه الاصطلاحات المتنوعة التي يختارها المؤلفون لتسمية الخطاب المقدماتي الذي يعقدونه لإنتاجاتهم الإبداعية بخاصة.

هذه نماذج من أمثلة كثيرة قدم فيها المبدعون إنتاجاتهم تقديما تعريفيا مباشرا بسيطا، بالرغم مما لاحظناه من تعقيد العبارة والشكل والأسلوب كما هو الحال في التقديم الذي مر معنا منذ قليل لحسن نجمي. فالأمر إذن يتعلق هنا بخطاب مباشر يكتبه المؤلف ليدعو فيه القارئ إلى قراءة نصه، وبالتالي اقتنائه. ليست الدعوة دعوة الناشر التجارية الإشهارية، لكنها دعوة المؤلف الذي يحسن الطلب. ونقف بعد هذا، بالرغم من أننا لسنا هنا لقراءة مقدمات المؤلفين، عند المضمون الثاني الذي قامت عليه مقدمات أخرى كتبها المؤلفون؛ وهو المضمون الذي اختار أسلوب الوصف والتحليل والتأريخ للجنس الأدبي الإبداعي طريقا إلى قلب القارئ وذهنه.

1-2)- <u>الضرب الثاني</u>:

إنه الضرب الذي يعقد فيه المؤلف مقدمة وصفية تحليلية لكتابه (رواية، قصة، مجموعة شعرية، مسرحية..). كما يمكن لهذا الضرب من المقدمات أن يقوم على أساس التعريف بالجنس الإبداعي الذي يكتب فيه المؤلف، بالإضافة إلى التعريف بالرواية أو الديوان أو المسرحية. والملاحظ أن لا هذا الضرب الثاني ولا الضرب الأول يفسح فيه المؤلف المكان للحديث عن نفسه؛ بمعنى كتابة ترجمة لحياته، ولكن يسمح لنفسه بأن يتحدث عن تجربته الإبداعية. ولابد من الإشارة إلى أن هذا الضرب الثاني من المقدمات التي يكتبها المؤلف قليل بالمقارنة مع الضرب الأول؛ إذ غالبا ما يكتب المؤلف مقدمة تعريفية- هذا إذا كان سيكتب مقدمة، مادام أكثر المبدعين يحجم عن تقديم كتابه، وإذا هم بفعل ذلك

---

[1]- نفسه ، ص. 85 وما بعدها . وقد عنونت هذه الدراسة بـ : مشكلة الحرية في ديوان حب

فهو يوكل أمر التقديم إلى شخص آخر يشترك معه في الهم الإبداعي والفكري ويثق في كفاءته الأدبية والعلمية- تاركا أمر التحليل والنقد للقارئ في شخص الناقد الذي يتولى مثل هذا الأمر. لهذا غالبا ما وقف هذا الضرب من المقدمات عند حدود الحديث عن الجنس الإبداعي الذي منه الكتاب أو التأريخ له أو استعراض التجربة الإبداعية للمؤلف.

ومن نماذج هذا الضرب التقديم الطويل (أحد عشر صفحة) الذي كتبه محمد بن الحسن اليوسفي لديوانه (مع الزمن)؛ إذ وقف المؤلف وقفات طويلة ومتقطعة عند مفهوم الشعر عند القدامى والمحدثين، الشعراء منهم والنقاد والمنظرين. ثم جاء بعد ذلك إلى بسط مفهوم للشاعر وما يعتري هذا الشخص من (جنون) أو (حالات) غريبة تدفعه إلى الكتابة، ليختم التقديم، بعد تسع صفحات، بقوله: "وبعد، فهذه النبضات التي بقيت مع مرور الزمن تدق إعلانا عن الحياة والوجود، وتنتفض تعبيرا عن الاستمرار والصمود، وتهتز الآن شعورا بالانشراح والتغلب على الركود. هي نبضات تختلف دقاتها باختلاف الزمن الذي قيلت فيه والمناسبة التي أوحت بها؛ ففيها فورة الشباب، وحماقة العاشق، وصمود الثائر، وتيه الحائر، واستماتة المتحدي، وثبات الملتزم، ولوعة الصابر، وصدق الوفي. كما فيها نغمة الحكيم وشطحة الصوفي، ودمعة الشاعر الجريح، وحوقلة الوطني الغيور.." [1]. وكان قد ابتدأ التقديم بقوله: "هذه الخواطر حول الشعر والشعراء، ليست مقدمة لهذا الديوان، وإنما كتبت لمناسبة أخرى. وقد آثرنا نشرها هنا بعد فوات نشرها في المناسبة التي كتبت من أجلها بعد أن شذب منها وأضيف إليها ما تدعو إليه الحاجة ويقتضيه المقام.." [2].

فهذا النص أكبر دليل على أمر كنا نريد ترك تفصيل الحديث فيه إلى حين الانتهاء من سرد هذه النماذج، ولكن لا بأس من إبداء الملاحظة، على أن نستكمل عناصرها فيما سيأتي من مباحث هذا الكتاب. الأمر يتعلق بكثير من المقدمات التي لا علاقة لها بطقوس التقديم ومستلزماته، ونص الشاعر محمد بن

---

[1]- مع الزمن : محمد بن الحسن اليوسفي ، ص. 10-11 .

[2]- المرجع نفسه ، ص. 1 .

الحسن اليوسفي يؤكد لنا أن هذه النبضات أو الخواطر إنما كتبت من أجل مناسبة أخرى سابقة عن تأليف هذا الديوان. وحين ألف الشاعر ديوانه، أراد التقديم له، فلم يجد أحسن من هذا (المركب الجاهز)، فملأ به، بعد التشذيب والإضافة، مساحة المقدمة. وقد سبق لي أن ألمحت إلى أن كثيرا من المؤلفين يجهلون شروط التقديم ولوازمه وطقوسه؛ وسوف نأتي بأمثلة أخرى تشهد على ما نذهب إليه.

أما عبد القادر السميحي، فاختار الجمع بين المضمون الواصف المحلل المؤرخ والجانب التعريفي الاستعراضي إطارا للمقدمة التي عقد لروايته (أشياء لا تنتهي). فقد عرض المؤلف في هذه المقدمة الواقعة في ثلاث عشرة صفحة إلى مجموعة من الأمور على رأسها حديثه المسهب والمركز عن أدب السجون ومصادره وبداياته، بالإضافة إلى الأعمال والكتاب الذين اهتموا بهذا النوع من الكتابة، سواء كانوا من الغربيين الرواد أم من الروائيين العرب. وقد أخذ هذا الموضوع من المؤلف قرابة أحد عشر صفحة، ليأتي بعد ذلك، فيما تبقى من خطاب المقدمة لبسط الحديث عن روايته (أشياء لا تنتهي)؛ قال: "وبالنسبة لرواية (أشياء لا تنتهي) وشخصياتها التي تتحرك داخل هذا البناء الفني، فإن لها أكثر من وجه يربطها بالحقيقة والواقع. فهي فعلا نماذج بشرية كانت تحيا بوجودها في الواقع المألوف، كمثيلها الذي لا يخلو منه مجتمع إنساني؛ هناك مثلا شخصية (الشريف البقالي)، فمن يكون؟ وأنا في الرابعة عشرة من عمري، كنت أشاهده عبر شوارع المدينة..." [1].

ثم يواصل حديثه عن شخصيات الرواية ليخلص في ختام التقديم إلى القول: "هذه إذن هي الأحداث والمواقف بلا احتذاد، لأن لها أكثر من وجه من وجوه الحقيقة، ولا أحد يستطيع إقامة الدليل على عكس ذلك؛ لأن بعض الخطأة- وهم كثر في المجتمعات- خانوا الأمانة التي قاسموا عليها بشرف فامتهنوا حياة

---

[1]- أشياء لا تنتهي : عبد عبد القادر السميحي ، ص. 2 وما بعدها .

العبث. وكان أن واجهوا نظرات محاذرة ومغاضبة، وأحيانا مزمجرة. وكلمة أخيرة: هذه المقدمة تعطي تفسيرا لمعرفة الوجه من القناع. عبد القادر السميحي."[1].

لقد انتقل المؤلف من الجانب التأطيري للجنس الأدبي الذي يكتب فيه، إلى الجانب التعريفي الاستعراضي الذي عدد ضمنه شخوص الرواية، وعرّف بأحداثها ومواقف أبطالها. ومن هنا تكون مقدمة عبد القادر السميحي قسمان: الأول تنظيري يمكن الاعتماد عليه في تعرف الرواية البوليسية واتخاذه مرجعا من مراجع البحث في هذا الموضوع، والثاني استعراضي وضع فيه القارئ في صورة من يستعد لقراءة الرواية.

واختار الشاعر محمد الحلوي أن يقدم ديوانه (أنغام وأصداء) بنفسه، فابتدأ بالإشارة إلى الظرف الدقيق الذي يمر منه الشعر بصفة عامة؛ خاصة وأن الحياة تغيرت بشكل كبير عما كانت عليه من قبل. فقد انتهكت الآلة بضوضائها هدوء الحياة وسكينة الإنسان؛ ومن شان هذا التحول المزعج أن يفق البشرية كثيرا من الخصال الجميلة التي طالما دافع صوت الشعر لحمايتها والعمل على بقائها؛ قال الشاعر: "وما من شك في أن أرواحنا جائعة متطلعة في نهم إلى ما يغذيها، ولن تعثر على غذائها في المصارف والأبناك، ولا في المعامل وبين هزيم الآلات، ولكن غذاءها في ارتوائها من الجمال وتحليقها في أجواء من الفن والصفاء الروحي. غذاؤها في كل ما يذكرها بإنسانيتها ويرفعها بعيدا عن وثنية الآلة وعبادة المادة، غذاؤها في رحيق زهر، وخرير نهر وإشراقة ثغر وباقة شعر يغني لمواكب الإنسانية أهازيج الحب والصفاء، ويرفعها بألحانه إلى قدسية السماء." [2].

وبعد ذلك يقدم محمد الحلوي ديوانه إلى القراء على أنه نوع من التحدي والانتصار على الحياة المادية السائدة التي تريد أن تعصف بإنسانية الإنسان؛ فـ

[1]- المرجع نفسه ، ص. 4 .

[2]- أنغام وأصداء : محمد الحلوي ، ص. ب-ج .

(أنغام وأصداء) هو الشيء الذي تمكن بواسطته الشاعر من قهر الموانـــع التـــي يمكن أن تقف في وجه الكلمة الدافئة الشاعرة؛ قال: "وبعد، فهذه (أنغام وأصداء) أضعها اليوم بين يدي القارئ الكريم والفخر يملأ نفسي ويغمر جوانحي، لا لأني أقدم ديوان شعر ولا باقة زهر، ولكن لأني تخطيت الحواجز وقهرت الموانع التي حالت بيني وبين إخراجها من زمن بعيد.." [1]. ولم ينس الشاعر أن يقدم شـــكره لصاحب الدار التي تولت نشر ديوانه؛ وهي عادة وجدناها تأخذ مكانهـــا داخـــل الخطاب المقدماتي الذي كتبه المحدثون. وعلى العموم يمكن القول إن الشـــاعر محمد الحلوي وفق في تقديم ديوانه، تماما كما هو الشأن عند عبد القادر السميحي الذي جمع بين تعريف الجنس الروائي الذي يكتب فيها وعرض موضوع الرواية وشخوصها. وهي السبيل نفسها التي سلكها صاحب (أنغام وأصداء).

وقد خرجت مقدمة الشاعر مصاحبة بمقدمة أخرى تلتها في الترتيـــب هـــي مقدمة الناشر؛ ومعنى هذا أننا هنا أمام نمط آخر من أنماط التقديم، وهو مقدمـــة المؤلف المصاحبة بمقدمة الناشر. وقد سبقت الإشارة إلى أنه لا تجتمـــع مقدمـــة الناشر مع أي نوع آخر من التقديم سوى تقديم المؤلف. فلا مسوغ مثلا لاجتماع مقدمة دارس من الدارسين ومقدمة الناشر. وسنترك الحديث عن مضمون هـــذه المقدمة، وهو كما سبقت الإشارة إلى ذلك، المضمون الاستعراضي الإشـــهاري- إلى حين الوقوف عند مقدمات الناشرين.

وتفردت مقدمة الشاعر محمد الوديع الأسفي لديوانه (نداء الأرض) بالحديث عن تجربة الشاعر انطلاقا مما أصدره من دواوين شعرية. وقـــد جـــاءت هـــذه المقدمة في ثماني صفحات مستحضرة على التوالي كلا من شخصـــية القـــارئ وشخصية الناقد الدارس الذي يكون قد قرأ قصائد الشاعر السابقة. ويدقق الشاعر في تأطير قصائد ديوانه وما يتميز به هذا الديوان عن غيره من خصوصـــيات. ويذكر القارئ أنني قلت فيما سبق أن كثيرا من المـــؤلفين يجعـــل مـــن حـــديث

[1]- المرجع نفســـه ، ص. ج وما بعدها .

المقارنة بين نصوصه الشعرية موضوعا للتقديم الذي يختاره لإبداعه؛ وهذا ما قام به محمد الوديع الأسفي؛ قال: "هذه مجموعة أخرى من القصائد والمقطوعات تتراوح أزمنتها فيما بين مرحلتين منفصلتين بنحو سبع سنوات لأسباب مختلفة. فهي بهذا الاعتبار مجموعتان لا مجموعة واحدة؛ لأن لكل منهما ظروفها الخاصة وخلفياتها المتميزة. الأولى أخذت ما بين 1947-1974، والثانية بعد ظهور ديواني (الجرح العنيد) الصادر في أبريل سنة 1979.." [1]. فقد كانت التجربة الشعرية للشاعر عبر: (الجرح العنيد) و (نداء الأرض) محور الخطاب المقدماتي الذي كتبه محمد الوديع الأسفي؛ وهو خطاب فيه ما فيه من أنة جرح عميق يؤرق الشاعر، وتكاد أكثر قصائده تحوم حوله. ويمكن اعتبار هذه المقدمة أساسا آخر من الأسس التي في الدراسة الأدبية التي تطلب المتن الشعري المغربي المعاصر في موضوعاته وأشكاله الفنية وهموم شعرائه.

ولم يكتب الشاعر محمد علي الرباوي مقدمة لديوانه (الرمانة الحجرية) إلا بعد الذي قرأه من نقد بخصوص بعض قصائد ديوانه التي كانت قد نشرت من قبل على صفحات الجرائد المغربية؛ وقد تعلق هذا النقد خاصة بظاهرة التدوير العروضي. فلهذا الغرض بالذات كتب الرباوي مقدمة لديوانه، ولم يكن لديه استعداد لكتابة هذه المقدمة- كما أخبرني بذلك- لولا ما رآه من حاجة ماسة إلى توضيح بعض ما غلط فيه الدارسون. وقد جاءت المقدمة جامعة بين أمرين رئيسين أولهما تقديم أقسام الديوان وبالتالي قصائده، ثم عرض مجموعة من التوضيحات المتصلة بظاهرة التدوير العروضي منبها في كل مرة على أسماء الدارسين الذين عرضوا لنصوصه الشعرية بالنقد والدراسة.

والملاحظ أن الرباوي ساق رأيه في ظاهرة التدوير العروضي- موضوع المقدمة وسبب منشئها- من خلال عرضه أقسام الديوان؛ قال: "كتبت قصائد هذه المجموعة خلال العقد السبعيني، وهي مقسمة إلى قسمين: قسم يتسم بطابع ذاتي، وقسم تغلب عليه الملامح الذهنية؛ وطبيعي أن لا يكون أسلوب القسمين واحدا.."

[1]- نداء الأرض : محمد الوديع الأسفي ، ص. 5 .

[1]. ثم راح بعد ذلك يقدم القسيمين، فقال: "يغلب على القسم الأول ظاهرة التدوير العروضي، وهي ظاهرة أنكرها أكثر من دارس. فقد عد الدكتور علي عشري زايد قصيدة (صاحب الغار) قصيدة تمثل ظاهرة إيجابية مطمئنة، ولكن هذا الحكم لم يمنعه من تسجيل مأخذ عليها، وهو التدوير الذي عده أسلوبا تفشى بشكل مرضي في الشعر الحر في المرحلة الأخيرة. أما الدكتور محمد فتوح أحمد فقد تعرض للقصيدة نفسها في بحث عنوانه: (القصيدة العربية المعاصرة، إلى أين؟)، فهاجم من خلالها التدوير العروضي..." [2].

إنه القسم الذي كانت بعض قصائده محل نقد بعض الدارسين. وقد عمل الشاعر– وهو واحد من الشعراء المغاربة المعاصرين الكبار الذين يشتغلون داخل الدائرة العروضية ويولونها الاهتمام الذي قلما وجدناه عند شاعر من شعراء جيله– على تفنيد هذه النقود، وبالتالي توضيح موقفه من التدوير العروضي. ومن خلال هذا التفنيد المحلل يستشعر القارئ أنه بصدد قراءة مقدمة نقدية تنظيرية تجمع بين موضوعين اثنين: موضوع التدوير في عروض الشعر، وموضوع الشعر الذهني الذي كان، حسب الشاعر، ميزة القسم الثاني من قصائد (الرمانة الحجرية)؛ قال: "أما القسم الثاني من هذه المجموعة، فيغلب على قصائده الطابع الذهني، وهذا لا يعني غياب الذات، إذ لا يمكن أن نطلق لفظة (شعر) على كلام لا ينبع من تجربة مر بها الشاعر.. والشعر الذهني قليل الحضور في الشعر المغربي المعاصر، ولعل الشاعر عبد الكريم الطبال أبرز من يمثله.." [3].

وقد جاءت مقدمة (الرمانة الحجرية) مذيلة بسبعة هوامش أحال فيها الشاعر على الدراسات التي عرضت لقصائد الديوان بالنقد وكانت سببا في كتابة التقديم؛ الشيء الذي يبين لنا أن المقدمة هي بالفعل درس في عروض الشعر وبعض ما

[1]– الرمانة الحجرية : محمد علي الرباوي ، ص. 5 .
[2]– المرجع نفسه ، ص. 5 .
[3]– نفسه ، ص. 7 .

يغلب على المتن الشعري المغربي المعاصر من اتجاهات أو ظواهر فنية أو موضوعية. ويمكن القول: إن هذا واحد من نماذج التقديم الحسن الناجح، مادام يجمع في مضمونه بين تقديم الديوان إلى القراء ومناقشة أبرز قضاياه الفنية والموضوعية. وهي أيضا واحدة من المقدمات التي يمكن أن تتخذ، على قلة صفحاتها، مرجعا في الاستشهاد لقضية التدوير العروضي.

1-3)- <u>الضرب الثالث:</u>

وهو ما دعوناه بالمقدمات- البيان، وهي ضرب من المقدمات التي يكتبها المبدعون في شأن التأسيس لنوع جديد من الكتابة أو ما يستحق أن يُكتَبَ في شأنه بيان والمعروف أن هذا النوع من التقديم لا يكتبه إلا صاحب الإصدار، مادام المؤهل أكثر من غيره لبسط القول في ذلك الأمر. ولدينا فيما كتبه القدامى من مقدمات مجموعة من التقديمات التي انزلقت من خطاب التقديم العادي المتعارف عليه إلى خطاب المقدمة البيان؛ ومن أمثلة ذلك: مقدمة كتاب (طبقات فحول الشعراء) لمحمد ابن سلام الجمحي، مقدمة كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، ومقدمة كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي، ومقدمة أبي علي المرزوقي لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ومقدمة العلامة عبد الرحمن بن خلدون التي تعتبر مدخلا إلى علمي التاريخ والاجتماع، وغيرها. وتعتبر المقدمة بيانا حين تنتقل من خطاب المفرد إلى خطاب الجمع، كما أنها تسجل انتقالا ثانيا هو تخطي خطاب المتلقي إلى خطاب المبدع أو كل من تربطه أسباب قريبة أو بعيدة بشؤون الكتابة التي تطرحها المقدمة البيان. إنها البيان التأسيس لظهور مجموعة أدبية أو اتجاه أو مدرسة أدبية، كما أنها البيان المؤسس لنوع من الكتابة أو نوع جديد من المسرح أو الشعر أو الرواية. وقد ينزلق التقديم إلى المقدمة البيان حين يناقش اصطلاحا من الاصطلاحات الرائجة أو موقفا من المواقف التي من شأنها قلب أوضاع الكتابة أو إعادة الرأي فيها.

وقد كثر هذا الضرب من المقدمات في مؤلفات المحدثين، خاصة الغربيين الذين كانوا سباقين إلى إحداث مجموعة من المدارس والاتجاهات الأدبية والفنية

والفكرية، فكانت مقدمات كتبهم المساحة التي طرحوا من خلالها قواعد ذلك الاتجاه أو تلك المدرسة. وقد يكون الكتاب بكامله بيانا يعقده المؤلف للتعريف بذلك الاتجاه أو تلك المدرسة أو ذلك النوع من الكتابة؛ فكثيرة هي كتابات المؤلفين من العرب والغربيين التي تحولت إلى بيانات. كما اهتم المحدثون من العرب بهذا النوع من المقدمات، خاصة خلال عصر النهضة إبان التأثر المباشر وغير المباشر بنسمات التحول التي كانت تهب على أوروبا. وليس بعيدا عنا ما كتبه رجال مدرسة الديوان في مصر، وما نقرؤه في مقدمة مجموعة من النصوص المسرحية من بيانات يعلن فيها المؤلف أو المؤلفون عن ميلاد اتجاه جديد. وغير بعيد عنا علاقة الشاعرة نازك الملائكة مع الشعر الحر وكيف تحولت كتاباتها الشعرية والتنظيرية، بالإضافة إلى مقدناتها إلى بيانات. ولم تفت (جيرار جينيت/ G. Genette) الإشارة إلى هذا النوع من المقدمات في مؤلفه (Seuils) ضمن الفصل الذي عقده لأنواع المقدمات.

ومن نماذج المقدمات البيان، وهي كثيرة في النصوص الإبداعية المسرحية التي جاءت لتؤسس لنوع من الكتابة أو الاحتفال المسرحي. كما أن لهذا النوع من المقدمات وجودا في الدواوين الشعرية والأعمال الروائية، بالإضافة إلى الكتابة غير الإبداعية، سواء ما جاء منها في باب التنظير أم الدراسة والنقد. واخترت من بين النماذج العاكسة لهذا الضرب من التقديم المقدمة التي كتب الشاعر حسن الأمراني لتنغيمه (مملكة الرماد). فقد جاءت هذه المقدمة لتؤسس لاصطلاح (التنغيم) بديلا عن تسمية الشعر، وأورد الأستاذ الشاعر مجموعة من الدلائل التي تدعم مذهبه. وكان الشاعر قد بدأ تقديمه بتعريف الشعر؛ قال: "الشعر تجربة صوفية، وتوحد مع الكون والحياة والإنسان. وما لم تلمس جذوة الشعر كيان الشاعر فإنه لن يسطر غير ألفاظ باردة تموت قبل موت صاحبها.."[1]. ثم وقف عند الجمهور بوصفه أحسن ناقد، ليخلص إلى حال ابتذال

[1]- مملكة الرماد : حسن الأمراني ، ص. 5 .

الشعر، ثم الفترة التي ظهر فيها هذا النمط المستحدث من الشعر الذي اختلف الناس في تسميته؛ وهو موضوع المقدمة البيان. هذه المقدمة التي جاءت لتعويض الدارس عن فوضى الأسماء: الشعر الحر، الشعر المعاصر، الشعر التفعيلي، وغير ذلك من الأسماء. ومن هنا خلص الشاعر للحديث عن معنى التنغيم والحاجة الماسة إلى مثل هذه التسمية التي من شأنها أن توصد باب فوضى التسميات.

والحق أن هنالك نماذج كثيرة من المقدمات التي قدم بها المبدعون نصوصهم الإبداعية سواء في جنس الشعر أم القصة أو الرواية؛ على أننا سنترك الحديث عن تقديم النصوص المسرحية إلى مبحث لاحق، مادام هذا النوع من التقديم ينطوي على مجموعة من الخصوصيات التي لا وجود لها في تقديم جنس الشعر أو القصة أو الرواية. ولكننا آثرنا هنا الوقوف عند بعض ما كتبه المؤلفون بغية استنباط مجموعة من القواسم المشتركة التي من شأنها أن تؤسس لدينا طقوس التقديم التي تنضاف إلى ما تركه العلماء المسلمون القدامى.

ومن نماذج المقدمات البيان في مجال الشعر أيضا التقديم الذي كتبه الشاعر محمد علي الرباوي لديوانه (تهاليل للجرح والوطن) الصادر سنة 1988، والمقدمات التي كتبها الشاعر أحمد هناوي لدواوينه: (أناشيد قديمة)، وديوان (لا شيء يسترعي الانتباه)، وديوان (غدا تخضر الدوالي)؛ وكلها دواوين صدرت سنة 2000، بالرغم من أنها تتضمن نصوصا من أشعار تعود إلى مرحلة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، بالإضافة إلى ما قاله الشاعر في سنوات التسعينيات. أما ديوانه (مملكة من ذهب) الصادر سنة 2000، فجاءت مقدمته المعنونة: (هكذا سقطت قلعة المبدعين) لتقف عند ظاهرة التوقف عن الكتابة.

كما وجدنا من المبدعين من رفض أن يقدم شخص آخر ديوانه، فقدم إبداعه بنفسه؛ وهذا نموذج الشاعر محمد السعيدي في ديوانه (الحياة وأنا) الصادر سنة 1968؛ فهو يمقت المقدمات من غير أن يقدم عللا مقنعة في ذلك؛ سوى أنها آخر ما يقرأ من الكتاب؛ وهذا خطأ، وأنها لا يمكن أن تعد (صك غفران) يمحو هنات المؤلف وسقطاته. والحق أن ما جاء به المقدم غير كاف لرفض سنة

التقديم التي تعتبر شريعة التأليف وميثاق المؤلفين مع قرائهم. وبعد كل هذا أشهد أنني في كل ما قدمته في هذا المبحث، كنت دوما أبحث عن صورة المصاحب الذي هو خطاب المقدمة كما تصوره الدارسون العرب المحدثون.

2)- مقدمة غير المؤلف:

أما المقدمات التي تكون من غير المؤلف/ المبدع فنوعان : مقدمات يكتبها أناس قريبون من شخص المؤلف (أصدقاء، نقاد تربطهم علاقات طيبة بالكاتب، مهتمون بالجنس الأدبي/ الإبداعي الذي كتب فيه المؤلف..). والنوع الثاني هو المقدمات التي يصنعها الناشر أو من هو في موضع الناشر. وإذا كان النوع الأول هو الذي يأتي، في أكثر الأحوال، عاكسا للمضمون النقدي أو التحليلي، فإن مضمون النوع الثاني يقف عند حدود النص الاستعراضي ذي الصبغة الإشهارية. إلا أنه وجب التنبيه إلى أمر، وهو أن المقدمة التي يكتبها الناشر قليلة جدا بالمقارنة مع المقدمة التي يكتبها شخص آخر قريب من المؤلف. وحين نقف على هذا النوع من المقدمات التي يصنعها الناشرون، فغالبا ما تكون مصاحبة بمقدمة يكتبها المؤلف أو من دعاه المؤلف إلى تقديم إصداره. وإذا غابت أو على الأقل قل وجود مقدمات الناشرين، فإن لهؤلاء عوضا في الصفحة الرابعة للغلاف حيث يأتي ما دعوناه بـ (التقديم الصغير).

من هنا تكون مقدمة المختص المهتم أو الناقد هي الصورة المسيطرة على هذا النوع من المقدمات، بل يمكن القول إن أكثر ما يكتب من مقدمات للنصوص الإبداعية على وجه الخصوص هو من رأس ريشة مهتم أو مختص أو شخص قريب من المؤلف له دراية بأدبه ومعاناته الفكرية. وقبل أن نشرع في النظر في هذا النوع من المقدمات الغيرية، لابد من الإشارة إلى أن فكرة التقديم للمؤلفات الإبداعية (قصة، رواية، ديوان، مسرحية، مجموعة شعرية، مجموعة قصصية..) غير واردة بالشكل الذي عليه الحال في المؤلفات الأكاديمية. فالغالب أن تصدر إبداعات المؤلفين بدون مقدمة، سواء كان هذا التقديم من جهة المؤلف

أو من جهة الناشر أو من جهة شخص آخر يوكل إليه المؤلف القيام بهذا الأمر. ونبدأ بالمقدمات التي يكتبها غير المؤلف، على أن نترك الحديث عن مقدمة الناشر إلى مكان آخر.

ويتميز هذا النوع من التقديم بأنه من صميم العملية الإبداعية، وأن المؤلف هو الذي يختار بنفسه من يوكل إليه أمر تقديم ديوانه الشعري أو روايته أو مسرحيته أو مجموعته القصصية أو غير ذلك. أما المضمون المكون لنص التقديم، فالغالب عليه أن يشتمل على أمور ثلاثة:

- الحديث عن المؤلف أو الترجمة للمؤلف.
- الحديث عن الجنس الإبداعي الذي كتب فيه المؤلف.
- الحديث عن النص / الكتاب المقدم للقراء.

وقد يزيد المقدِّم أمورا أخرى تتصل بالخصائص الفنية للغة المؤلف أو تجربته في الكتابة أو غير ذلك مما له علاقة بالنص في خصوصيته أو عموميت. كما قد يختار المقدم مقارنة عمل المؤلف بأعمال أخرى سبقت للمؤلف نفسه أو بأعمال لغير المؤلف تشهد ببعض التقاطعات مع الإبداع المقدَّم له. وأريد أن أبدأ بالمقدمات التي كتبها بعض الدارسين لجنس الرواية قبل أن أخوض في مقدمات الجنسين الآخرين: الشعر والمسرحية.

2-1)- <u>في جنس القصة والرواية:</u>

فمن هذا القبيل، في مجال الكتابة الروائية، المقدمة التي كتبها محمد برادة لـ (مجنون الورد) لمحمد شكري. فالملاحظ أن المقدم روائي بارز يقدم لروائي بارز مثله؛ فليس المقدم شخصاً طفيليا غريبا عن الجنس الإبداعي الذي اختير للتقديم له، بل هو صاحب قدم راسخة وقدح معلى في الكتابة الروائية. فهو يقدم لرواية محمد شكري من زاوية العارف بخبايا هذا العمل وتقنياته وطقوسه، لهذا جاز لنا أن نقول: أحسن محمد شكري حين دق باب محمد برادة لتقديم روايته إلى القراء. وسوف نرى أنها ليست المرة الأولى التي سيقدم فيها محمد برادة عملا لمحمد شكري.

لقد قسم محمد برادة تقديمه إلى خمسة مقاطع: تحدث في الأول عن محمد شكري الطفل والمراهق والشاب الذي نما وكبر ليقتحم في مرحلة من مراحل عمره المجال الأدبي. وطرح في المقطع الثاني أسلوب محمد شكري في الكتابة الروائية. ووقف في المقطع الثالث عند بعض مميزات الكتابة الروائية عند المؤلف؛ كاللغة وتقنيات السرد. ثم اهتم في المقطع الرابع بأمور أخرى هي من صميم العمل الروائي بعامة، ليصل في المقطع الخامس والأخير إلى تقديم رواية (مجنون الورد)؛ إلا أنه ليس ذلك التقديم الذي يقرأ فيه محمد برادة فكرة الرواية أو شخوصها أو أحداثها، بل هو تقديم وضع فيه المقدم الرواية في الإطار العام للكتابة الروائية عند محمد شكري؛ قال: "نحس في قصتي (أشجار صلعاء) و (مجنون الورد) أن شكري يطيل المسافة بينه وبين الأشياء من خلال تكثير الأصوات داخل النص (الشاعر الكسيح، المجنون..)، ومن خلال الترميز وتحميل صيغ قرآنية مضامين مختلفة.. لكن هذا المجهود في الكتابة لا يتأسس على مراجعة نقدية لأشياء الواقع المعيش فتظل القصص مشدودة إلى (واقعيتها) مكتظة بأشيائها (مثلما هو الشأن في قصة التابوت). إلا أن قيمة قصص شكري تتجلى، كما قلت آنفا، في مقارنتها بقصص كتاب مغاربة آخرين، يستعيضون عن الفعل والتجربة والأشياء بالتوهم ولألأة الكلمات وتحليل الذات..." [1]. فقد وقف محمد برادة عند نص الرواية من خلال أسلوب المقارنة، ثم من خلال عرضه في الإطار العام للكتابة الروائية عند المؤلف. وهذا يعني أن المقدم أحسن التقديم، وأن المؤلف اختار لهذا الغرض سفيرا محنكاً ولسانا بليغا يمكنه نقل التجربة إلى القراء واستفزاز نفسيتهم إلى اقتناء العمل وقراءته. وتقع مقدمة (مجنون الورد) لمحمد برادة في أحد عشر صفحة.

ولن تكون المرة الأخيرة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، التي سيختار فيها محمد شكري الروائي محمد برادة لتقديم أعماله، ذلك أن اللقاء سيتكرر بين

[1]- مجنون الورد : محمد شكري ، تقديم : محمد برادة ، ص. 14 .

الرجلين في رواية (زمن الأخطاء) التي سيكتب محمد برادة تقديمها في شكل رسالة شكر يشكر فيها المؤلف على هذه الهدية/ الرواية التي طالما انتظر وصولها؛ قال: "عزيزنا شكري، كيف أشكرك على هذه الهدية التي كنت أنتظر وصولها وأنت تتلكأ في إرسالها: زمن الخطاء؟ منذ بداية الثمانينات وأنا أنتظر، بعد أن نشرت منها بعض فصول ثم انصرفت عن الكتابة لتلاحق الحياة وأوهامها، لاهثا وراء اللحظات المضيئة وسط رنات الكؤوس وقهقهات السكارى، محتضنا في آخر الليل رماد الكلمات والبسمات واعترافات المحبطين. كنت أعرف أن صفحات (زمن الأخطاء) ستتنامى خلسة داخل (أناك) الآخر، المستتر، الذي لا ينتعش إلا بالكتابة، ولا ينتظر سوى عودة الطائر الهارب من مواجهة الورقة البيضاء ليطل برأسه ويقنعك بان الكتابة هي خلاصك الذي تسرف في الإعراض عنه." [1]. وينهي التقديم بقوله: "عزيزنا شكري ، قبل أن أختم هذه الرسالة أشير إلى أن العنوان الذي اخترته للجزء الثاني من سيرتك العاطرة لا يخلو من التباس محير.." [2].

ويمكن تقسيم مقدمة محمد برادة هذه المرة إلى قسيمين: قسيم أول في ثلاث صفحات تتبع فيه المقدم، كعادته وفي أسلوب سردي لا يخلو من حكائية، حياة محمد شكري الإبداعية. وقسيم ثان تحدث فيه عن الرواية؛ خاصة ما لفت انتباهه وسرق إعجابه. ولم يفت محمد برادة، وهو الناقد العارف بشؤون هذا الفن، أن يقف، في آخر التقديم، عند العنوان الذي اختاره محمد شكري ليقترح تعديله بنقله من (زمن الأخطاء) إلى (زمن الأخطاء التي أحبها)؛ قال: "عزيزنا شكري، قبل أن أختم هذه الرسالة أشير إلى أن العنوان الذي اخترته للجزء الثاني من سيرتك العاطرة لا يخلو من التباس محير: أخطاء بالنسبة لمن؟ للآخرين أم بالنسبة لك؟ إذا كنت تقصد أخطاء الآخرين في حقك فإننا سندخل في متاهة قبل أن تحدد معنى الخطأ وعلى من تقع المسؤولية في ارتكابه. أما إذا كنت تقصد أخطاءك أنت، فلا أظن أن الأمر سيكون أسها مادمت ترتكب الأخطاء التي تغيظ الآخرين

[1]- زمن الأخطاء : محمد شكري ، تقديم : محمد برادة ، ص. 7 .

[2]- المرجع نفسه ، ص. 12 .

وتجعلك تحس أنك أقرب إلى ذاتك وتلقائيتك. وفي هذه الحالة كان عليك أن تجعل العنوان كالتالي: (زمن الأخطاء التي أحبها)" [1].

ولم ينس محمد برادة أن يختتم الرسالة- المقدمة بالنصيحة والتوجيه اللذان خرجا في قالب الالتماس؛ قال: "وعزلة الكاتب عندي هي قدرته وشجاعته على أن يواجه بياض الورقة بانتظام ليخدشها بكلمات تثير وتستفز وتبدي العالم على غير ما هو. لكننا نريدك في عزلتك أن تحتفظ بتلقائيتك في الحكي الشفوي وبشطحاتك التخييلية واللغوية عندما تكتب الرسائل. هكذا أقول محورا كلام الشاعر: (إن أجمل الصفحات هي التي لم تكتبها بعد) فلا تبخل علينا بمثل مسرات (زمن الأخطاء). مع تحياتي." [2].

واضح إذن أن المقدمة وردت في شكل رسالة هي نفسها الرسالة التي بعث بها محمد برادة إلى الروائي يشكره فيها على الهدية التي طالما انتظر وصولها بين يديه. والمقدمة هذه بطريقة أو بأخرى هي كتابة ثانية لا تختلف كثيرا عن المقدمة التي كتب الرجل سنة 1979 لـ (مجنون الورد).

ومن هذا النمط أيضا المقدمة التي كتب محمد زفزاف لرواية (الزمن المقيت) لإدريس الصغير. فنحن هذه المرة أمام روائي كبير يقدم عمل واحد من أبرز كتاب القصة القصيرة في المغرب. وقد اختار محمد زفزاف أن يقدم باكورة هذا القصاص (الزمن المقيت) من خلال الحديث عن الرواية المغربية وأجيال الروائيين المغاربة ابتداء بعبد الكريم غلاب ورفيقه على الدرب عبد المجيد بن جلون، مرورا بمحمد عزيز الحبابي الذي يعتبر من جيل عبد الكريم غلاب؛ لكنه اختار أن يكتب نوعا آخر من الرواية هو الرواية الخيالية: (إكسير الحياة) و (العض على الحديد). ثم يأتي عد هؤلاء جيل آخر يتقدمه ربيع مبارك في (الطيبون) و (الريح الشتوية) و (رفقة السلاح والقمر)، ثم خناتة بنونة في (النار

1- زمن الأخطاء : محمد شكري ، تقديم : محمد برادة ، ص. 12 .

2- المرجع نفسه ، ص. 13 .

الرجلين في رواية (زمن الأخطاء) التي سيكتب محمد برادة تقديمها في شكل رسالة شكر يشكر فيها المؤلف على هذه الهدية/ الرواية التي طالما انتظر وصولها؛ قال: "عزيزنا شكري، كيف أشكرك على هذه الهدية التي كنت أنتظر وصولها وأنت تتلكأ في إرسالها: زمن الخطاء؟ منذ بداية الثمانينات وأنا أنتظر، بعد أن نشرت منها بعض فصول ثم انصرفت عن الكتابة لتلاحق الحياة وأوهامها، لاهثا وراء اللحظات المضيئة وسط رنات الكؤوس وقهقهات السكارى، محتضنا في آخر الليل رماد الكلمات والبسمات واعترافات المحبطين. كنت أعرف أن صفحات (زمن الأخطاء) ستتنامى خلسة داخل (أناك) الآخر، المستتر، الذي لا ينتعش إلا بالكتابة، ولا ينتظر سوى عودة الطائر الهارب من مواجهة الورقة البيضاء ليطل برأسه ويقنعك بان الكتابة هي خلاصك الذي تسرف في الإعراض عنه." [1]. وينهي التقديم بقوله: "عزيزنا شكري ، قبل أن أختم هذه الرسالة أشير إلى أن العنوان الذي اخترته للجزء الثاني من سيرتك العاطرة لا يخلو من التباس محير.." [2].

ويمكن تقسيم مقدمة محمد برادة هذه المرة إلى قسيمين: قسيم أول في ثلاث صفحات تتبع فيه المقدم، كعادته وفي أسلوب سردي لا يخلو من حكائية، حياة محمد شكري الإبداعية. وقسيم ثان تحدث فيه عن الرواية؛ خاصة ما لفت انتباهه وسرق إعجابه. ولم يفت محمد برادة، وهو الناقد العارف بشؤون هذا الفن، أن يقف، في آخر التقديم، عند العنوان الذي اختاره محمد شكري ليقترح تعديله بنقله من (زمن الأخطاء) إلى (زمن الأخطاء التي أحبها)؛ قال: "عزيزنا شكري، قبل أن أختم هذه الرسالة أشير إلى أن العنوان الذي اخترته للجزء الثاني من سيرتك العاطرة لا يخلو من التباس محير: أخطاء بالنسبة لمن؟ للآخرين أم بالنسبة لك؟ إذا كنت تقصد أخطاء الآخرين في حقك فإننا سندخل في متاهة قبل أن تحدد معنى الخطأ وعلى من تقع المسؤولية في ارتكابه. أما إذا كنت تقصد أخطاءك أنت، فلا أظن أن الأمر سيكون أسها مادمت ترتكب الأخطاء التي تغيظ الآخرين

[1]- زمن الأخطاء : محمد شكري ، تقديم : محمد برادة ، ص. 7 .
[2]- المرجع نفسه ، ص. 12 .

وتجعلك تحس أنك أقرب إلى ذاتك وتلقائيتك. وفي هذه الحالة كـــان عليـــك أن تجعل العنوان كالتالي: (زمن الأخطاء التي أحبها)" [1].

ولم ينس محمد برادة أن يختتم الرسالة– المقدمة بالنصيحة والتوجيه اللـــذان خرجا في قالب الالتماس؛ قال: "وعزلة الكاتب عندي هي قدرته وشجاعته علـــى أن يواجه بياض الورقة بانتظام ليخدشها بكلمات تثير وتستفز وتبدي العالم على غير ما هو. لكننا نريدك في عزلتك أن تحتفظ بتلقائيتك فـــي الحكـــي الشـــفوي وبشطحاتك التخييلية واللغوية عندما تكتب الرسائل. هكذا أقول محـــورا كـــلام الشاعر: (إن أجمل الصفحات هي التي لم تكتبها بعد) فلا تبخـــل علينـــا بمثـــل مسرات (زمن الأخطاء). مع تحياتي." [2].

واضح إذن أن المقدمة وردت في شكل رسالة هي نفسها الرسالة التي بعـــث بها محمد برادة إلى الروائي يشكره فيها على الهدية التي طالما انتظر وصـــولها بين يديه. والمقدمة هذه بطريقة أو بأخرى هي كتابة ثانية لا تختلف كثيرا عـــن المقدمة التي كتب الرجل سنة 1979 لـــ (مجنون الورد).

ومن هذا النمط أيضا المقدمة التي كتب محمد زفزاف لرواية (الزمن المقيت) لإدريس الصغير. فنحن هذه المرة أمام روائي كبير يقدم عمل واحد مـــن أبـــرز كتاب القصة القصيرة في المغرب. وقد اختار محمد زفزاف أن يقدم باكورة هذا القصاص (الزمن المقيت) من خلال الحديث عن الروايـــة المغربيـــة وأجيـــال الروائيين المغاربة ابتداء بعبد الكريم غلاب ورفيقه على الدرب عبد المجيد بـــن جلون، مرورا بمحمد عزيز الحبابي الذي يعتبر من جيل عبد الكريم غلاب؛ لكنه اختار أن يكتب نوعا آخر من الرواية هو الرواية الخيالية: (إكســـير الحيـــاة) و (العض على الحديد). ثم يأتي عد هؤلاء جيل آخر يتقدمه ربيـــع مبـــارك فـــي (الطيبون) و (الريح الشتوية) و (رفقة السلاح والقمر)، ثم خناثة بنونة في (النار

[1]– زمن الأخطاء : محمد شكري ، تقديم : محمد برادة ، ص. 12 .

[2]– المرجع نفســـه ، ص. 13 .

والاختيار) و (الغد والغضب)، وعبد الله العروي في (الغربة) و (اليتيم). فمن خلال هذا السرد المتتبع لأجيال الروائيين المغاربة، على الأقل شريحة خاصة منهم عند محمد زفزاف، قدم المقدم (الزمن المقيت) لأدريس الصغير؛ قال في اختتام المقدمة: "فقد صدرت روايات كثيرة لم يلتفت إليها النقد إلا في حدود (روايات: العروي وشغموم وصوف وزياد والبقالي والريسوني والاحسايني والمديني..) ولا أدري ما الذي يمكن أن يقوله (النقد المزاجي) في رواية (الزمن المقيت) باكورة أحد أبرز كتاب القصة القصيرة في المغرب. أتمنى أن تكون بداية طيبة في طريق شائك." [1]. وكان قد بدأ التقديم بقوله: "إذا كانت للقصة القصيرة جذور تعود إلى أواسط القرن، وهذا شيء يثبته الواقع وتثبته الدراسات الموضوعة، فإن للرواية عمرا قصيرا، بل كانت الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية أسبق إلى الظهور، شأنها في ذلك شأن الرواية الجزائرية..." [2].

والملاحظ أن مقدمة محمد زفزاف لم تقدم رواية (الزمن المقيت) بقدر ما نبشت في أمر الرواية المغربية والروائيين المغاربة، بالإضافة إلى (تسلط) نوع من النقد مزاجي يقبل ما يريد قبوله من الإنتاجات ويرفض ما لم يوافق المزاج. وليس هذا في صالح صاحب الرواية الذي ينتظر تقديما لعمله: قراءة أو عرضا أو تحليلا أو نقدا؛ ولم يكن هنالك شيء من هذا. ربما نقبل أن لا يقدم محمد برادة روايات شكري، لأنه كاتب معروف مشهود له بالتفوق، ولكن من حق روائي يصدر الباكورة الأولى من أعماله أن يحظى بتقديم يسلط الضوء على نتاجه: مضمون المجموعة القصصية، فكرتها، شخوصها، مقاصد المؤلف منها؛ وهذا ما لم يفعله المقدم. ربما رأى أن هذه هي الطريقة المثلى في تقديم هذا العمل القصصي، ولكن حتما كان للمؤلف رأي مخالف، لم يجهر به، حين قرأ هذه المقدمة. وقد دعا محمد زفزاف مقدمته التي جاءت في أربع صفحات (مدخلا) بخلاف ما هو شائع؛ ولو إننا سنعود لاحقا إلى الوقوف عند أهم الاصطلاحات التي عنون بها المؤلفون الخطاب المقدماتي.

[1]- الزمن المقيت : إدريس الصغير ، تقديم : محمد زفزاف ، ص. 8 .
[2]- المرجع نفسه ، ص. 5 .

ومن هذا الضرب أيضا التقديم الذي كتبه روائي كبير متمرس هو عبد القادر الشاوي لرواية روائي كبير أيضا متمرس هو الميلودي شغموم؛ والأمر يتعلق بمجموعته القصصية: (أشياء تتحرك). وقد اختار عبد القادر الشاوي أن يقدم هذه المجموعة من خلال حديث مركز عن المجموعة. فقد بسط موضوع قصص المجموعة وشخوصها وأهم الأفكار التي تتجاذبها. كما اختار عبد القادر الشاوي أن يعنون ثلاثة مقاطع من جسد المقدمة بعناوين مثل: (الموقف الفكري) لقصص المجموعة، و(الموقف الفني) و (اللغة: الشكل والمبادرة). وهذا يفيد أن عبد القادر الشاوي يقدم قراءة وصفية للمجموعة، وهي الصورة التي تكاد تؤطر عددا من المقدمات التي كتبها أشخاص هم من عائلة المؤلف الأدبية والفكرية. ولا أحد يشك في أن هذا التقديم قد خدم المجموعة القصصية وأبان عن ألوانها للقارئ الذي سيتحمس لقراءتها وبالتالي اقتنائها. إنه التقديم الحسن أو التقديم الذي يوافق أفق انتظار المؤلف والقارئ الذي يطمح إلى أن يجد في الخطاب المقدماتي بعض معينات القراءة.

وهذا يعني أن الميلودي شغموم اختار الرجل المناسب لتقديم مجموعته إلى القراء. وقد جاءت هذه المقدمة في عشر صفحات حاول من خلالها عبد القادر الشاوي تقديم نصوص المجموعة تقديما يقربها من القارئ. وقد ختم المقدم تقديمه بقول لا يخلو من تقريظ، ول إنه التقريظ الذي لم يكن مقصودا: "تكفي أن تكون هذه المجموعة (شهادة) إثبات كما قلت من قبل على واقعنا المتخلف، بما فيها من تعبير ذكي عن التواجد والعناق." [1].

أما محمد برادة ، الذي قدم كثيرا من الأعمال الروائية والقصصية، فاختار أن يقدم رواية (فراق في طنجة) لعبد الحي مودن من خلال أسلوب التقريظ الذي يشتم منه القارئ رائحة التقديم الإشهاري بدل التقديم الواصف القارئ لمضمون الرواية وشخوصها. إننا هنا بإزاء تقديم الناشرين، وكأننا لسنا أمام روائي كبير

[1]- أشياء تتحرك : الميلودي شغموم ، تقديم : عبد القادر الشاوي ، ص. 11 .

هو محمد برادة يعي جيدا طقوس التقديم وأن ما جاء به هنا هو من قبيل التقريظ المفرط الذي يقع في أحضان النزعة الإشهارية التي هي لغة الناشرين وليست لغة المتخصصين في الكتابة الروائية والتقديم لها. ويمكن للقارئ أن يقارن بين هذا التقديم وبين ما كتبه محمد برادة وهو يقدم (مجنون الورد) أو (زمن الأخطاء) لمحمد شكري؛ قال: "هذه الرواية لها عدة مزايا، ومزيتها الأولى أنها ممتعة جذابة، توحي بالأشياء، وتدعو القارئ إلى المشاركة في إعلاء البناء، وملء البياضات. ولعل مصدر المتعة اهتمام عبد الحي المودن بإحكام البناء على أساس من التراكب والتداخل بين القصص والفضاءات، لكن من خلال حبكة تستمد مقوماتها من تشويق الرواية البوليسية، لتنقل دلالات تنغرس في حاضر طنجة وفي هموم المغرب. كل ذلك دون أن يتعدى التلميح إلى التصريح، وفي اقتصاد لغوي يضفي الدقة، ويحول دون الثرثرة والترهل. سعدت حقا بقراءة (فراق في طنجة)، لأن صاحبها يأتي إلى مجال الرواية المغربية من حيث لا نتوقع، حاملا معه خبرة أخرى، وطريقة غير متداولة بكثرة فيما ينشره الزملاء الروائيون. إن هذا النص يقول لنا بأن الكتابة يمكن أن تنهض أيضا من خلال البناء المحكم والمكونات المتوازية واللغة المقتصدة والتجربة التي تعبر عن نفسها عبر مشابه توحي أكثر مما تقرر." [1].

لقد آثرت أن أنقل هنا النص الكامل لهذا التقديم الذي جاء في صفحة واحدة يتيمة لم يضبط شكل كتابتها بالنسبة لنظام الصفحة طولا وعرضا، حتى يتسنى للقارئ الوقوف على هذا النمط من التقديم الذي، بالرغم من أنه خدم الرواية وصاحبها من خلال عبارات التقريظ التي طالتهما، إلا أنه لم يرق إلى مستوى الخطاب المقدماتي الذي عهدناه من المقدم. فليس هنالك جملة واحدة تفيد أن محمد برادة قريب من النص الروائي الذي يقدمه، فهو يوالي بين مجموعة من الجمل التي تنوء بما تحمله من أحكام قيمة كان من المفروض تأجيلها إلى حين صدور الرواية، فيتولى القراء- في شخص النقد والناقد- إصدارها. وبالرغم مما يمكن أن نلتمسه من أعذار لهذا النوع من التقديم؛ كالقول بأن محمد برادة يقدم

[1]- فراق في طنجة : عبد الحي المودن ، تقديم : محمد برادة ، ص. 1 .

هنا عمل مبدع لازال يتلمس طريقه في مجال الكتابة الروائية؛ فهو إذن في حاجة إلى مثل هذا التقريظ/ التشجيع؛ إلا أن ذلك لا يصمد عذرا إذا عرفنا أن للتقــديم مواصفات وطقوسا لابد من احترامها.

2-2)- <u>في جنس الشعر</u>:

ولا تختلف المقدمات التي قدم بها الدارسون الإصــدارات الشــعرية عــن المقدمات التي كتبت للأعمال الروائية ؛ فالمبدأ واحد: تقديم العمل إما من خلال التعريف بالديوان أو المجموعة الشعرية، أو من خلال الترجمة للشاعر، أو مــن خلال بسط القول في الجنس الشعري أو إحدى قضاياه، أو من خلال الجمع بين أكثر من عنصر من هذه العناصر. وربما جوزت لنفسي من خلال ما وقفت عليه من مقدمات خصت الإصدارات الشعرية والروائية والقصصية والمســرحية أن أقول: إن ما وضعَ لجنس الشعر من مقدمات يضاهي ما وضع للجنس الســردي وللأعمال المسرحية.

وقبل الوقوف عند بعض الملاحظات المتصلة بطقوس التقديم لجنس الشعر، لابد من تسجيل بعض الملاحظات. من ذلك أن جميع هذه الأجناس متساوية في تقاليد التقديم: فالكبير سنا يقدم للأصغر منه، ولا يجوز تقديم الحدث في السن لمن هو أكبر منه . وقد وقفنا على مجموعة من النماذج التي خرقت هــذه القاعــدة (الخلقية) التي التزم بها كثير من المؤلفين. كما أن من هو في مكانــة أدبيــة أو فكرية كبيرة يقدم لمن هو أدنى منه ؛ أو بعبارة أدق: الرواد يقدمون إصــدارات من هم في الطريق نحو الريادة؛ أي أنهم مازالوا يشقون طريقهم نحو التفــوق. وقد يختار شاعر من الرواد أن يقدم ديوانه شاعر في مثل المكانة التي هو فيها، أو على الأقل شاعر من جيله ومن طينته الفكرية. وتقديم الرواد لمن هــم فــي مرحلة الشباب أكثر من النوع الذي يقدم فيه الرواد لبعضــهم بعضــا. ذلــك أن الشاعر أو الروائي أو المسرحي من هؤلاء قلما يحتاج إلى من يقدم ديوانه؛ فهو يصدره من دون تقديم. فليس واجبا أن يخرج الإصدار بتقديم؛ إذ مــن ســيقدم

ديوان شعر لمحمد الحلوي وهو الأكبر سنا وصاحب القدح المعلى في مجال الشعر؟ فإذا احتار الحلوي أن يقدم ديوانه واحد من الدارسين الناشئين الذين برزوا في مجال من مجالات النقد ، فلا عيب في ذلك؛ بل هو أمر مطلوب. وقد يكتب الشاعر من الرواد مقدمة ديوانه بنفسه كما رأينا في النماذج التي مرت بنا في هذا الباب.

ثم إن هنالك أمرا آخر يتعلق بانعدام الحدود الجغرافية في مجال التقديم؛ إذ نجد الكتاب يصدر بالمغرب ومؤلفه من المبدعين أو الدارسين المغاربة، فيحتار مقدما من قطر آخر غير المغرب، والعكس صحيح. إلا أن إلغاء الحدود الجغرافية في مجال التقديم لا يسمح أبدا بإلغاء الحدود الأدبية. فمن أخلاقيات التقديم أن يقدم الجنس الروائي من له قدم راسخة في هذا الجنس أو من هو مهتم به، وكذلك الأمر في مجال الشعر والمسرحية والتأليف النقدي وتاريخ الأدب؛ أي لكل ميدان أهله الذين يعرفون خباياه ومضايقه .

ومن نماذج المقدمات التي كتبها الشعراء الرواد والأكبر سنا في الوقت نفسه لدواوين شعراء آخرين كانوا في بداية الطريق، المقدمة التي قدم بها الشاعر علال الفاسي ديوان (ما بعد التيه) للشاعر حسن محمد الطريبق، وهو اليوم واحد من كبار شعراء المغرب. فقد قدم علال الفاسي، وهو بلدي الطريبق، هذا المجموع سنة 1974، في أحد عشر صفحة، وقف فيها عند أمرين رئيسين: علاقته بالشاعر الشاب الذي أصبح يكبر في عين الشاعر المقدم لقاء بعد لقاء، ثم نظرات علال الفاسي الخاطفة في قصائد الديوان وموضوعات هذه القصائد وطرائف الجودة والحسن التي تنطوي عليها. والملاحظ أن عبارة الشاعر المقدم لم تخل من تقريظ للمجموعة وصاحبها.

ونفسه الشاعر حسن محمد الطريبق الذي قدم علال الفاسي ديوانه (ما بعد التيه) وهو ما يزال شاعرا في بداية الطريق، يصبح شاعرا كبيرا ينتدبه الآخرون لتقديم أعمالهم. فمن ذلك التقديم الذي كتبه سنة 1987 - (ثلاث عشرة سنة بعد أن كان في الوضع نفسه)- لديوان (اللحظة وحجم الأشياء) لمحمد عزيز الشبيهي. وقد فضل الشاعر أن يقدم هذا المجموع الشعري وصاحبه إلى القراء

من خلال حديث مسهب ومركز عن ماهية الشعر بعامة، وخصوصيات المتن الشعري المعاصر بالمغرب. وهكذا تحدث المقدم عن المتن الشعري المغربي المعاصر من خلال تقديم تجربة الشاعر محمد عزيز الشبيهي؛ فهو هنا يتحدث عن الكل من خلال الجزء الذي هو تجربة الشاعر، والأليق أن يتحدث عن الجزء من خلال الكل الذي هو المتن الشعري المغربي المعاصر، وبالرغم من ذلك لا عيب في حديث المقدم سوى أنه قلب الأدوار. وسوف نرى في نماذج أخرى أن مجموعة من الدارسين الذي أوكل إليهم أمر تقديم بعض العمال الشعرية تحدثوا عن الشعر المغربي المعاصر فجعلوه الإطار الذي انطلقوا منه لتعيين تجربة الشاعر الذي يقدمون ديوانه. ليس ما فعله حسن محمد الطريبق شذوذا لأننا لم نتحدث أبدا عن قاعدة صارمة في هذا الأمر. ولم يخل تقديم المقدم من تقريظ للشاعر ومجموعته الشعرية.

ومن نماذج المقدمات التي كتبها بعض الشعراء الرواد لدواوين شعراء آخرين كانوا في بداية الطريق، المقدمة التي قدم بها الشاعر محمد علي الرباوي– وهو أحد فحول القصيد في الجهة الشرقية من المغرب– ديوان (آدم يسافر في جدائل لونجا) للشاعر الشاب الزبير خياط. وقد جاءت هذه المقدمة التي صاحبت الديوان موقعة بمدينة وجدة في شهر نونبر سنة 1989 في ست صفحات. ويمكن أن نميز في هذا التقديم بين وقفتين: وقفة عامة خص بها المقدم أهم المراحل التي مر بها المتن الشعري المغربي المعاصر، وهي ثلاث: مرحلة الشعر الستيني، ومرحلة الشعر السبعيني، ثم مرحلة ما بعد الشعر السبعيني. وهو يجعل شعر هذه المجموعة (آدم يسافر في جدائل لونجا)، على مستوى اللغة والإيقاع، مقترنا بالمرحلتين الأولى والثانية، بالرغم من أن صاحبها من شعراء المرحلة الثالثة.

ومن هذه الزاوية خلص محمد علي الرباوي إلى الوقفة الثانية التي تحدث فيها عن قصائد المجموعة من جهة إيقاعاتها ولغتها وتوظيف صاحبها للتراث

والثقافة الشعبية. ويختم المقدم تقديمه بقوله: "فإني أرى أن هذا الشاعر الشاب الذي خلف شعراء جيله لغة وإيقاعا، أعماله القادمة ستكون لاشك أكثر عمقا وحرارة، ذلك أن اتكاءه على التراث علامة صحية وهي علامة مميزة ستجعله إن شاء الله شاعرا أصيلا." [1].

وبالأسلوب نفسه قدم محمد علي الرباوي شعر شاعر سبعيني هو المختار بلقاضي الذي نشر سنة 1979 ديوانه (نرجسية عائد) الذي جاء بعد ديوانه في مطلع سنوات الثمانين (احتراق آخر وتموت الآهات). وقد حاول المقدم من خلال الصفحات الثلاث التي خص بها جسد المقدمة قراءة هذه المجموعة من خلال تقسيم الموضوع الذي غلب عليها، وهو الغزل، إلى قسمين: غزل صدر فيه الشاعر عن تجربة اكتوى بلهيبها، وغزل تظهر فيه المرأة على أنها رمز للثورة والحلم. ولم يفت محمد علي الرباوي، وهو رجل الإيقاع من بين جميع أقرانه في تجربة القصيد، الوقوف عند بحور القصائد وإيقاعاتها، بالإضافة إلى معجمها الدال، ليختم التقديم بقوله: "وبعد فإن (نرجسية عائد) تمثل إضافة نوعية خاصة إذا قارناها بالمجموعة الأولى. وتشكل نغما منسجما مع النغم الشعري الذي يعزفه شعراء السبعينات بالمغرب الشرقي. وأترك للقارئ الكريم فرصة اكتشاف طعمها الخاص." [2]. وكان قد ابتدأ تقديمه بقوله: "صدر للشاعر المختار بلقاضي في مطلع سنوات الثمانين مجموعة شعرية بعنوان (احتراق آخر وتموت الآهات). وكان عند ظهورها طالبا بكلية الحقوق (وجدة). وبعد مرور أكثر من عشر سنوات هاهو القارئ يلتقي بهذا الشاعر الموهوب عبر هذه المجموعة التي اختار لها اسم (نرجسية عائد).." [3].

ويمكن القول إن الشاعر المختار بلقاضي أحسن الاختيار حين انتدب الشاعر محمد علي الرباوي لتقديم مجموعته الثانية؛ فقد احترم المقدم طقوس التقديم

[1]- آدم يسافر في جدائل لونجا : الزبير خياط ، تقديم : محمد علي الرباوي ، ص. 10 .
[2]- نرجسية عائد : المختار بلقاضي ، تقديم : محمد علي الرباوي ، ص. 9 .
[3]- المرجع نفسه ، ص. 7 .

وكتب للمجموعة مقدمة استحضر فيها شخصية القارئ وبين فيها مجموعة من معينات القراءة. وكانت لحظات المقارنة بين هذه المجموعة وسابقتها حاضرة في جسد التقديم؛ الشيء الذي يجعلنا نقول إن الرباوي أحسن التقديم في الأولى وفي الثانية. ومن خلال صنيع محمد علي الرباوي وغيره من المقدمين في مجال القصة والرواية والشعر يتضح لنا أن عناصر التقديم لا يمكن أن تخرج في الغالب عن الحديث عن الحركة الشعرية أو الروائية أو المسرحية وأجيالها ورجالها ونتاجاتها، والترجمة لصاحب التأليف، ثم التسلل إلى النص/ المتن لتقديمه إلى القارئ من خلال وصفه أو تحليله أو نقده. ليس المفروض أن يكتب المقدم نقدا شبيها بما يوجد في الدراسات الأدبية، ولكن أن يكون مقدما لمضمون معرفي يستفز القارئ للإقبال على قراءة الإصدا. فالتقديم إذن يأتي ليجمع بين أمر عام وأمر أو أمور خاصة؛ وغالبا ما يسبق العام الخاص، أو يتسلل المقدم من العام للحديث عن الخاص.

وحين قدم الأستاذ علي لغزيوي ديوان الشاعر محمد علي الرباوي (البيعة المشتعلة) الصادر سنة 1987، رأى أن يتحدث عن ظاهرة التقديم للدواوين الشعرية قديما وحديثا، مستشهدا في ذلك بما ذهب إليه الإمام القلقشندي في مؤلفه (صبح الأعشى). وقد كانت مقدمة الشاعر الأندلسي الكبير ابن خفاجة الأندلسي نموذج المقدم اليتيم في هذا الباب. وخلص الأستاذ علي لغزيوي من كل هذا إلى صعوبة الموقف الذي يقفه المقدم حين يوكل إليه أمر صناعة مقدمة لديوان أو رواية أو كتاب. وهذا يعني أن المقدم سيقرأ الكتاب وكأنه سيؤلفه، حتى يتمكن من كتابة التقديم الملائم للنص الموجود بين يديه؛ وليس هذا بالأمر الهين كما يخيل إلى بعض الناس الذين يشعرون بالزهو حين يوكل إليهم أمر كهذا؛ فهو في حقيقة الأمر تكليف قبل أن يكون تشريفا أو مجرد تسابق إلى وضع الاسم على دفة الكتاب. وما أكثر أولئك الذين يتسارعون نحو أغلفة الكتب بأسمائهم، وحتى ولو على سبيل (المجاز). من هنا رأى المقدم حين أوكل إليه أمر تقديم هذا الديوان أنه من الصعوبة بمكان تقديم شعر لشاعر كمحمد علي الرباوي.

ومن هذا القبيل أيضا المقدمة التي كتبها الشاعر محمد السرغيني لمجموعة الشاعر محمد بنعمارة (السنبلة). وهنا لابد من وقفة تضيف إلينا أمرا؛ وهو أننا كثيرا ما نجد أنفسنا في ثقافة التقديم أو الخطاب المقدماتي أمام مقدمة الأستاذ أو الذي كانت له يد على المقدم لإنتاجه سواء كان ذلك النتاج شعرا أم رواية أم مجموعة قصصية أم مسرحية. ونحن هنا أمام تقديم الأستاذ الذي أشرف على دراسات الأستاذ الشاعر محمد بنعمارة؛ فهو أستاذه في الكتابة التنظيرية كما انه أستاذه في الكتابة الشعرية. وما أجمل أن تتحد التجربة الصوفية في الكتابتين التنظيرية والشعرية؛ وذلك ما حدث في زواج السرغيني وبنعمارة. فكلاهما شاعر وكلاهما يكتب نمطا متقاربا من الشعر وكلاهما يحمل هما واحدا يروم المزاوجة بين التجربة الفكرية– النقدية والتجربة الروحية– الشعرية.

وللذي لا يعرف ذلك فإن مقدمات محمد السرغيني– وهي كثيرة– مقدمات فريدة في نوعها؛ فهي لا تقدم الإنتاج الذي انتدبت للتعريف به، ولكنها تكتب تقديما غير مباشر؛ أي أنها تتحدث عن العام وفي آخر سطور المقدمة تحاول أن تجد مكانا لهذا الإصدار داخل ذلك العام. غير أن هنالك تقديمات أخرى، وهي قليلة، كتبها محمد السرغيني وذهب فيها مباشرة نحو الهدف: تقديم الإصدار.

لقد تحدث محمد السرغيني عن الشعر حديثا متفلسفا لا يكاد يبين إلا للذي امتلك أدوات القراءة بعامة والقراءة الخاصة بتجربة محمد السرغيني الشعرية. لقد كانت علاقة الشعر بالمنظور الفكري أوالإيديولوجي أوالثيولوجي هم محمد السرغيني في هذا التقديم؛ قال وهو يقترب من نهاية التقديم: "ذلك حال المنظور الفكري أو الإيديولوجي أو الثيولوجي الذي على الشعر أن يبلوره عبر لغة شعرية مكثفة، وهذا ما أفصح عنه الشعر الفرنسي (بول كلوديل) في أعماله بالنسبة إلى المسيحية، وما أعرب عنه الشاعر الباكستاني محمد إقبال في أعماله بالنسبة إلى الإسلام.." [1]. وقال بعد ذلك، وهي وحدها المساحة الصغيرة التي أشار فيها إلى المجموعة المقدم لها: "فهل يطمح هذا الديوان إلى إنجاز مثل هذه الصياغة؟ الحقيقة أنه إن لم يعكسها في أغلب مناحيها فقد عكس منظورا شعريا

[1]– السنبلة : محمد بنعمارة ، تقديم : محمد السرغيني ، ص. 8 .

متناميا عززه بعاطفية متأججة وابتهالات صوفية لعلها تقوده في النهايــة إلــى صياغة مثل هذا المنظور." [1].

ولنا أن نتساءل بعد هذا : هل خدمت مقدمة محمد السرغيني ديوان السنبلة؟ وهل وافق المضمون الذي طرحه المقدم طموحات محمد بنعمارة الذي يريــد أن يعرف الناس ديوانه من خلال عبارات التقديم؟ المعروف أن الخطاب المقــدماتي وضع لغاية محددة تكمن أساسا في تعريف القارئ بالإصدار وبما هو مقبل على قراءته بين دفتي ذلك الإصدار. معنى هذا أن تقديم محمد السرغيني بعيــد عــن الإفهام، أو لنقل هو موجه إلى النخبة من القراء وليس لأي كان. وهذا يدفعنا إلى التمييز – بالإضافة إلى ما ذكرناه سلفا من أنواع المقدمات– بين نــوعين مــن التقديم: مقدمات يكتبها الدارسون، عن وعي أو عن غير وعي، للجمهور القارئ؛ وهي المقدمات المفهمة التي يعمل من خلالها كتابها على تقديم الإصدار تقــديما مباشرا، ثم هنالك المقدمات الموجهة، عن وعي أو عن غير وعي، إلى النخبــة من القراء؛ وهي نموذج التقديم الذي كتبه محمد السرغيني لــ (السنبلة).

وهذا تقديم آخر لمحمد السرغيني كتبه لديوان (واحــات الشــدو والجــريح) لمحمد المتقن. ويقع هذا التقديم في صفحتين صــغيرتين حــاول فيهمــا محمــد السرغيني كتابة مقدمة مباشرة تخاطب جمهور القراء، لكنه بالرغم من هذه النية الصادقة لم يستطع الانفلات من عادته أو لنقل من شخصيته الفكرية المتفلســفة التي لا تغادر الفكرة من غير أن تفتق من حولها، ولو على مستوى اللغة، تركيبا معقدا يحتاج إلى كد وإمعان فكر. قال في تقديم الديوان: "يحتوي هــذا الــديوان (واحات الشدو الجريح) على عشرين قصيدة، منها التفعيلي، وهو أكثرها، ومنها العمودي، وهو أقلها. لكنها في حالتيها تفصح عن رؤية إسلامية، تستفاد عبر ذلك الوصف المتلبس صيغة الحزن على حاضر يزري بماضيه المشــرق الــورع. رؤية إسلامية للحاضر الذي كف عن استلهام ماض ذي جلال بسببه عبّر عــن

[1]– المرجــع نفســـه ، ص. 8 .

هذه الرؤية بما لا مزيد من دقة التعبير عليه، وبسببه انخرط في معمعة جدلية هدفها وضع الصورة النهائية المشرقة لحاضر ينبغي أن يوطئ لمستقبل مشمول برعاية هذه الرؤية كذلك.." [1]. ويستمر بعد ذلك المقدم في إبراز تجليات هذه الرؤية كما ظهرت له في ديوان الشاعر، ويختم بعد جولات طويلة لا يخطئها الفكر المتفلسف بقوله: "تشي سلامة الطوية وعنف الصرخة في هذا الديوان بما تختزنه القصائد، كما أن إرهاصات الشاعر فيما قرأناه له لا تخطئها العين كما لا يخطئها القلب." [2].

ويعتبر التقديم الذي صنعه الأستاذ محمد الصباغ لديوان مليكة العاصمي (كتابات خارج أسوار العالم) خارج قواعد التقديم. إنه من هذا الضرب من المقدمات التي تخاطب النخبة؛ لأنه لا يقدم في آخر المطاف أي شيء يستفيده المرء سواء في قراءة قصائد المجموعة الشعرية أم في مجال الكتابة الشعرية المغربية أو العربية على وجه العموم. لقد اختارت الشاعرة مليكة العاصمي أن تضع ديوانها (كتابات خارج أسوار العالم) بين يدي الأستاذ محمد الصباغ ليكتب له تقديما. لا أحد ينكر أنها أحسنت الاختيار حين طرقت باب واحد من رجال الأدب والشعر المعروفين بالمغرب؛ فهو من الشعراء الرواد، وصاحب طريقة في الكتابة لا قرين لها عند غيره. لكن حين أصابت الشاعرة في اختيار المقدم، جانب المقدم الصواب في طقوس التقديم: فهو لم يكتب مقدمة استعراضية تقدم قصائد الديوان لجمهور القراء، ولم يكتب مقدمة تناقش واحدة من قضايا القصيدة المغربية أو حتى العربية على وجه العموم، ولم يكن متفلسفا أو صاحب قضية يخاطب، من تقديمه الواقع في ثماني صفحات، نخبة الكتاب والمفكرين.

لقد جاء نص التقديم منسوجا من مجموعة من العبارات المتكلفة الصنع- وتلك طريقة الأستاذ محمد الصباغ في الكتابة على وجه العموم-؛ لكنه تناسى أنه هنا في مواجهة جمهور يريد مقدمة تساعده على القراءة وتستفز نهمه لاقتناء الديوان والتمتع بقراءة ما وصفته له صفحات التقديم، أو على الأقل أغرته به- لا

[1]- واحات الشدو الجريح : محمد المتقن ، تقديم : محمد السرغيني ، ص. 5 .
[2]- المرجع نفسه ، ص. 6 .

يكاد القارئ يربط بين مفرداتها اللاهثة من وراء الغريب والمتكلف. إنها مجموعة من الخواطر نثرها المقدم على هامش قراءته الديوان؛ ولكن دون أن يكون لتلك الخواطر أي علاقة بتقاليد التقديم كما كتبه القدامى والمحدثون من جهة، وبقصائد الديوان من جهة ثانية.

وهو ينفق فقرات طويلة من عمر هذا التقديم في الحديث عن صاحبة الديوان ليس على نية الترجمة لها كما اعتاد القيام بذلك مجموعة ممن تعاطوا فعل التقديم، أو الحديث عن تجربتها الشعرية، أو وضعها ضمن جيل من أجيال الشعراء المغاربة، أو مقارنة صوتها الأنثوي مع غيره من أصوات الشواعر المغربيات والعربيات؛ ولكن انطلاقا من مجموعة أخرى من الصفات والألقاب المتكلفة التي لا يربط بين شتاتها أي رابط عضويا كان أم معنويا؛ قال: "و (مالكة)، بهيية جديدة: اسما[1]، ووشمة ودمنة، (... خارج الأسوار)، تصارع قابيل، وتضمد الذبيحة هابيل، في كل بقعة يصول فيها هذا القابيل الوحش ويقتحم، شاهرا بطشه زلزلته على مهجة ونصاعة أخيه هابيل الحنين. تلك قافية هذا الديوان– وهاجسه العاشق الغريد: أرغن مأتم، وهدير– غار– مناحة، تجهش بالجهر، وبأنات الناي الحزينة، البعيدة عن فرحة المزمار– بهجة العرس والعيد، وقوس نصر– تذكرني بالحركة الأولى والثانية من السمفونية الخامسة: (القدر يقرع الأبواب) لبتهوفن.." [2]. ومن ذلك أيضا قوله: "لا يأتيك شعر هذه الفتاة (السائبة) إلا وهو في حالة وثوب وهروب، يأبى، أن يطوى، أو يستريح في قرارة ديوان، أو في هدأة قراءة. وينبشني الفضول، فأمضي باحثا في مسام وثنايا هذا الشعر، عن حريريات الأنثى، عن (هيلانية) عطرها، ونعومة دملجها، وغنج خلخالها، فأعثر على بعض منها، وهو محصور في كماشة خمش وندب.." [3].

وهكذا يستمر الشاعر المقدم في ترادف الصفات والبحث عن دملج وخلخال

---

[1]- أردت أن أنقل جميع ما ورد في عبارة هذا النص كما هو مثبت خطيا .

[2]- كتابات خارج أسوار العالم : مليكة العاصمي ، تقديم : محمد الصباغ ، ص. 10 .

[3]- المرجع نفسه ، تقديم : محمد الصباغ ، ص. 11 .

الشاعرة، ليقول- ليس للقارئ لأنه لا يكتب لقارئ بعينه- في الأخير: "تفضل، تفضلوا، مرحبا. أدعوكم في الختام، إلى حفل موسيقي للاستماع إلى سيفونية (القدر يقرع الأبواب) للاستئناس بها داخل (الأسوار). واحلولى بنقطة هدوء- قطرة حناء، أختم بها، ولا أختم.." [1].

بعد هذا، هل أخطأت مليكة العاصمي الاختيار حين انتدبت الأستاذ محمد الصباغ لتقديم ديوانها؟ لا أحد يجادل في المكانة العلمية التي يتبوؤها الشاعر محمد الصباغ داخل المغرب وخارجه، ولكن قد كان خارج أسوار طقوس التقديم حين كتب ما كتبه تقديما لمجموعة الشاعرة مليكة العاصمي.

والغريب في الأمر أننا حين نطالع الصفحة الرابعة لغلاف الديوان وهي التي تشتمل عادة على ما دعوناه بالتقديم الصغير، نجد ثلاثة نصوص متفاوتة الطول: الأول قصير جدا هو عبارة عن جملة مقتطفة من تقديم الأستاذ الشاعر محمد الصباغ جاء فيها: "تفضل، تفضلوا، مرحبا. أدعوكم في الختام، إلى حفل موسيقي للاستماع إلى سيفونية (القدر يقرع الأبواب) للاستئناس بها داخل (الأسوار)." [2]. والثاني إلى جهة اليمين لإدريس الناقوري هو وحده الذي حاول تقريب القارئ من قصائد الديوان: "كتابات خارج أسوار العالم، صرخات تطلقها قصائد الديوان في وجه الجدار متحدية صمت الواقع وتكلسه وما كرسه من صنوف الخنوع وألوان الخضوع. إن قضية الشعر هنا هي التغيير والتطلع إلى الأفضل. لكن كيف السبيل إلى ذلك؟ يطرح الديوان القضية في أبعادها الثلاثة عبر أطراف الصراع.. "[3].

وسقط النص الثالث، وتلك عادة صاحبه كما مر بنا، في الكتابة الشعرية المتفلسفة؛ تلك التي تتوسل باللفظ الثاني بدل اللفظ الأول الذي من عادة الدارسين توظيفه في مثل هذه المساحات الموضوعة خصيصا للفهم والإفهام بدل التيه والإبهام. والنص للشاعر محمد السرغيني أكتفي بسطوره الأولى: "أقرأ

[1]- نفسه، ص. 12 .

[2]- كتابات خارج أسوار العالم، الصفحة الرابعة للغلاف .

[3]- المرجع نفسه، الصفحة الرابعة للغلاف .

بالهمس انفعالي، وبغير الهمس انفعال القصيدة، وأقرأ بضمير الغائبين ما يوازي غائبا متكلما، يعز علي أن أقرأ المخاطب التماسا في مقام تحريض. هنا حمأة التوالد، فاختاروا للنطفة شبيهها وتدرجوا بالأنثى في الذكر صعودا، وبهما في الشبق نزولا، وعلى الصاعد منهما بالتجلي أن يحجب النازل بالفيض، ولا سبيل إلى التبرج كما لا سبيل إلى الغواية.. ". وفي كلام محمد السرغيني النخبوي كثير من الإجابات على ما لم نطرحه من الأسئلة وما يمكن لأي قارئ أن يطرحه وهو يقرأ تقديم محمد الصباغ والنصوص الثلاثة التي ازدحمت داخل مساحة التقديم الصغير؛ وهي مساحة كما تعلمون ضيقة جدا.

ليس معنى هذا أنني أشترط في التقديم أن يكون واصفا لمضمون الإصدار متمسكا بحرفيته وبالوفاء لترجمة المؤلف، بقدر ما إنني أطمح، كأي قارئ ذي رغبة في القراءة، أن يجد في جسد المقدمة ما يحفزه على القراءة، وما يرتب لديه فعل هذه القراءة. ليس لأن القدامى كتبوا المقدمة على هذه الشاكلة، وليس لأن المحدثين من الغربيين باشروا الأمر على الصورة نفسها من الفهم والإفهام؛ ولكن لأن الإجماع حاصل على هذه الطقوس، والإجماع يفضي إلى القاعدة، وفي مخالفة القاعدة نوع من التيه.

ونستفيد من المقدمة التي كتبها محمد خليل لمجموعة الشاعرين حسن الأمراني وحفيظ بن عجب آل الدوسري: (نبض الخافقين) أن الشاعر أو صاحب الكتاب هو الذي يطلب من يقدم ديوانه أو إنتاجه. وبالرغم من أننا كنا نعرف أمرا كهذا، إلا أننا هنا نقف على اعتراف برأس قلم المقدم؛ قال: "حينما طلب مني الصديقان الشاعران: الدكتور حسن الأمراني والأستاذ حفيظ بن عجب آل حفيظ الدوسري كتابة مقدمة نقدية لديوانهما المشترك (نبض الخافقين)، شعرت بقدر غير قليل من التهيب ومن الإحراج؛ وذلك لأسباب عدة. أشير منها على الخصوص إلى اقتناعي الجازم بأنني لم أعتبر نفسي قط ولا أريد أن أعد أو أصنف في يوم من الأيام من بين النقاد، معترفا بأنني لست مالكا للأدوات

الإجرائية التي تخول إلي أن أتصدر للقيام بهذه المهمة -مهمة النقد الشعري- على الوجه المطلوب." [1].

كما نستفيد من هذه الأسطر أن من يطلب منه التقديم هو في الغالب شخص يحوز ثقة المؤلف صاحب الإصدار؛ خاصة حين يكون صاحب الشعر أو الإنتاج بصفة عامة شاعرا كبيرا في مرتبة حسن الأمراني أو حفيظ الدوسري أو غيرهما. كما نستفيد أن صاحبا الديوان قد عينا في طلبهما بعض ملامح التقديم الذي يريدانه لديوانهما؛ فقد طلب الشاعران كتابة مقدمة نقدية ولم يطلبا وصفا لقصائد الديوان أو تعدادا لعناوين النصوص الشعرية أو تقريظا أو مقدمة استعراضية. وهذا مما يزيد في تعقيد مهمة المقدم الذي وجدناه يعتذر عن إمكانية القيام بهذه المهمة مادام لا يريد في يوم من الأيام أن يسلك في سلك النقاد وأنه لا يمتلك الأدوات والإجراءات التي تخول له إجابة الشاعرين في طلبهما.

وحين نقرأ التقديم الذي كتبه محمد خليل لـ (نبض الخافقين) نجد أنه اعتمد سبيل المقارنة التي لا تعني الموازنة بنية التفضيل وإصدار حكم قيمة، لكنها المقارنة التي تفضي إلى مقابلة المماثل بما يماثله. لقد بدأ محمد خليل بالتعريف بحياة الشاعرين حسن الأمراني ثم حفيظ الدوسري، مبينا أن الأول رائد من رواد الشعر العربي وأحد كبار الشعراء المعاصرين بالمغرب، وأن حفيظ الدوسري شاعر شاب قادم إلى مملكة القريض. ثم يقف بعد ذلك عند قصائد الشاعرين ليبين خصوصية النظم عند كل شاعر: ما ينفرد به كل شاعر ثم ما يلتقيان فيه؛ وهو في كل هذا يقدم حسن الأمراني ويختم بالوقوف عند شعر الدوسري. وفي الختام يعقد الأستاذ محمد خليل شبه خلاصة يجمع فيها بين ما رآه متفرقا؛ قال: "في قراءة هذه المجموعة متعة فنية تتجلى على الخصوص في تقديم الشاعرين البرهان على أن القصيدة العمودية مازالت بخير، وأنها قادرة على استيعاب لغة العصر ومسايرة التطور الذي هو سنة الحياة الإنسانية. كما أن القصيدة التفعيلية يمكن أن تتعايش مع العمودية، وأن العبرة ليست بالتعصب لهذا القالب الفني أو ذاك، ولكنها بمدى قدرة المبدع على حسن توظيفه لأيهما في التعبير عن

[1]- نبض الخافقين : حسن الأمراني وحفيظ الدوسري ، تقديم : محمد خليل ، ص. بدون .

أحاسيسه.. "[1]. ويستفاد من هذا كله أن الأستاذ محمد خليل سلك النهج البسيط في تقديم ديوان الشاعرين، وهو النهج الذي سلكه أكثر من واحد ممن تعاطوا هذا الفعل. ويقوم هذا النهج أساسا على التعريف بالشاعر أو صاحب الكتاب، ثم الوقوف عند مضمون الإصدار قصد التعريف به تعريفا لا يحلل النصوص ولا ينقدها بقدر ما يعرضها عرضا يتوخى منه التعريف.

وجرى التقديم الذي كتبه الأستاذ محمد الكتاني لديوان (هكذا كلمني البحر ...) للشاعر أحمد الطريبق أحمد على النهج الذي رأيناه مثلا عند الرباوي أو علال الفاسي أو حسن محمد الطريبق أو غيرهم من الشعراء الرواد. فقد اختار الشاعر من هو أكبر منه سنا وتجربة ومكانة أدبية وعلمية؛ فمحمد الكتاني هو أحد شيوخ الأدب والفكر المغربيين. كما أنه اختار بلديه؛ وهي ظاهرة وجدناها بكثرة سواء في الجهة الشمالية أو الشرقية أو في أي جهة من جهات المملكة: فالمقدم هو في الغالب بلدي صاحب التأليف. لا يتعلق الأمر هنا بقاعدة، ولكن الجوار هو وحده الذي دعا إلى ترسيخ مثل هذا التقليد.

وقد جاءت مقدمة الديوان في سبع صفحات يتوجه فيها المقدم مباشرة إلى شخص القارئ، يخاطبه على أنه المعني بأمر الكتابة الموجودة في هذه الصفحات السبع؛ فهو دوما يكرر عبارات من مثل: (يمكن أن أصارح القارئ..) و (أزعم لك أيها القارئ..) و (تابعني أيها القارئ لهذا الديوان..) و (اقرأ معي قصيدة..) و (وهكذا ستجد أيها القارئ..) و (صدقني أيها القارئ ..) وغيرها.

وقسم الأستاذ محمد الكتاني تقديمه إلى أقسام ثلاثة متكاملة: ابتدأ بالحديث عن الشعر العربي المعاصر بالمغرب، وهو الحديث الذي اتخذ منه إطارا لبلوغ الشاعر. ثم جاء بعد ذلك للوقوف عند تجربة أحمد الطريبق أحمد الشعرية التي ميز فيها المقدم بين طورين رئيسين: "طور كان الشاعر فيه يعبر عن مجتمعه، أو يعبر عن إرادة الآخر، سواء كان سلطة سياسية أو قبلية أو دينية أو أخلاقية.

[1]– نبض الخافقين ، ص. بدون .

وخلال هذا الطور كانت تلك السلطة هي التي تغير المضمون الشعري، لكنها كانت تؤثر الشكل على المضمون... أما الطور الثاني فهو الطور الذي رجع فيه الشاعر إلى ذاته كما اكتشفها من خلال علوم هذا العصر وفلسفاته الثورية وأطواره الحضارية بكل متغيراتها الهائلة.." [1].

وترك المقدم الحيز الأكبر من خطاب المقدمة لقراءة قصائد الديوان قراءة العارف المتأني في تتبع عناصر الصورة واللغة الشعرية والتراكيب. وهو في كل مرة يعود إلى تجربة الشاعر وخصائص الشعر المغربي. ففي هذا القسم الثالث– قسم القراءة الوصفية التحليلية– تلتقي الأقسام الأخرى وتتكامل. ويأتي بعد كل هذا الاستدراك؛ فقد رأى المقدم أنه كان عليه أن يبدأ مقدمته بشيء نسي الابتداء به، وهو الترجمة للشاعر؛ فقال: "لقد نسيت أن أقدم الشاعر إلى القارئ من خلال ترجمته، أخرت ذلك لأنني كنت مأخوذا بتقديمه من خلال شعره، لكن لا أقل من أن أشير إلى أن الشاعر أحمد الطريبق من مواليد خمسينيات القرن الماضي، وأنه أستاذ باحث بكلية الآداب بجامعة عبد المالك السعدي بتطوان.." [2].

والنص يشهد على أن من عادة المقدمين البدء بطرح حياة المؤلف، تمام كما فعل محمد خليل في تقديمه (نبض الخافقين) للشاعرين حسن الأمراني والدوسري. ومما يدل مرة أخرى على أن صاحب الإصدار هو الذي يختار شخص المقدم ويطلب منه كتابة تقديم لإنتاجه الأدبي أو العلمي ما شهد به الأستاذ محمد الكتاني حين صارح القارئ بهذه الحقيقة فقال: "صدقني أيها القارئ فالشاعر لم يتوخ من هذا التقديم كلمة ثناء أو تبجيل، ولا طمع في هذا أو ذاك، لأنه يعرف تقديري الخاص لإبداعه، ولكنه آنس مني قربا روحيا وشعورا وفيا، يعينه على (السفر) في بحر (الغربة)، فاصطنعني لصحبته، وهو يتقدم إلى قارئه بهذا الديوان، واثقا من أنني لن أختلف معه في التصور الذي يجمعنا على اعتبار كون حقيقة الشعر كامنة في الرؤية الذاتية للعالم وفي الإحساس المتوتر

[1]– هكذا كلمني البحر .. : أحمد الطريبق أحمد ، تقديم : محمد الكتاني ، ص. 7 .
[2]– المرجع نفسه ، ص. 13 .

بالوجود..." [1]. فالمؤلف إذن هو الذي يطلب تقديم ديوانه، وقد اختار لهذه المهمة الصعبة الرجل المناسب واللسان البليغ الذي لا يمكن لخطابه أن يزيغ عن مكامن القبول والانشراح والرضا لدى القارئ. ويمكن القول: لقد أحسن الأستاذ محمد الكتاني التقديم، في الوقت الذي أحسن فيه الشاعر اختيار المقدم.

أما التقديم الذي كتبه محمد إقبال عروي لديوان (للكلمات فضاء آخر) للشاعر الفلسطيني محمود مفلح، فنموذج المقدمة التي وقعت في مجموعة من المخالفات. فهي المقدمة التي كتبها شاعر شاب قطع أشواطا هامة في مجال القريض لشعر شاعر شاب أيضا؛ لكنه يكبره سنا. فقد خرجت إذن هذه المقدمة عما هو معهود، حيث يقدم الكبر سنا للأصغر سنا. وربما نجد ما يشفع لهذه المخالفة في أمرين اثنين: الأول أن الشاعرين معا من الشعراء الشباب الذين لم يبلغ بعد شعرهما جودة شعر الشعراء الرواد، فهما إذن متماثلان من جهة المكانة الأدبية. والثاني أنهما معا ينظمان شعرا يدخل في إطار الشعر الإسلامي؛ وهو ما يجعل همهما واحدا وأنهما يشتركان في جملة من الخصوصيات الإبداعية. وسوف نجد نموذجا شبيها بهذا حين اختار الشاعر حسن الأمراني دارسا في مقتبل العمر هو إسماعيل الإسماعيلي لتقديم ديوانه (------)؛ وهذه مخالفة من شأنها أن تضر بطقوس التقديم إن لم نقل بمضمون المقدمة وإمكانية نجاحها في تقدير القارئ. ليس معنى هذا أننا نشك في كفاءات الدارسين الشباب وقدرتهم على كتابة مقدمات هادفة تشد انتباه القارئ وتعرض له الديوان بأحسن وأوفى ما يكون العرض؛ ولكن قلما وجدنا مقدمة من هذا النوع تنجح نجاح المقدمات التي يكتبها الدارسون الذين أسسوا لأنفسهم اسما ومكانة أدبية وفكرية.

وقد جاءت مقدمة الأستاذ محمد إقبال عروي في صورة قراءة نقدية تحليلية مسهبة (ثلاث عشرة صفحة)، حلل فيها المقدم معجم النصوص الشعرية وتراكيبها وإيقاعاتها ومقاصد صاحبها. وعنون المقدم تقديمه بعنوان بارز هو:

---

[1]- نفسه، ص. 12.

(دلالة الفضاء وفضاء الدلالة)؛ الشيء الذي يجعلنا كما قال المقدم نفسه أمام إحدى صور المقاربة، بالرغم من أنها صورة قابلة لأن تعضد بدراسة مغايرة أو بإضافة نوعية. وذيلت المقدمة- الدراسة بهوامش وإحالات تشهد على أن التقديم- وليس هنالك تقديم بالمرة- خرج عن إطاره ليلج إطار الدراسة الأدبية، تمام كما هو الحال في المقدمات التي يكتبها المقدمون للأعمال المسرحية؛ وهو ما سنراه في مبحث آخر من مباحث هذه الدراسة. ليس هذا شذوذا، مادمنا قلنا إن النمط الأكثر خدمة لمتن الإصدار هو نمط المقدمة القارئة المحللة الناقدة؛ ولكنها المقدمة التي لا تغيب عناصر التقديم المتعارف عليها. أما أن يأتي جسد المقدمة بكامله عبارة عن دراسة أدبية حاملة لعنوان بارز يشهد على ذلك، فهذا مما يخرج المقدمة من إطارها المعروف إلى شيء آخر.

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
عبد القادر حسن	أحلام الفجر	1936	عبد الله إبراهيم
محمد بن محمد مكوار	ديـوانـه	1937	إبراهيم العمراوي محمد بن المدني
عبد القادر المقدم	لمحات الأمل	1948	عبد الله كنون مقدمة الشاعر
محمد عزيز الحبابي	بـؤس وضياء	1962	الأميرة للا عائشة
مصطفى المعداوي	ديـوانـه	1963	أحمد المجاطي محمد أديب السلاوي محمد بن إبراهيم
عبد الكبير العلوي	حـور ونـور	1963	مقدمة الشاعر
محمد علي الهواري	صامـدون	1963	عبد الوهاب مروان
محمد الحـلـوي	أنغـام وأصـداء	1965	مقدمـة الشاعـر مقدمـة الناشـر
محمد الحبيب الفرقاني	نجوم في يـدي	1965	مقدمـة الشاعـر
أحمد هـنـاوي المسكيني الصغير إدريس الملـياني	أشعار للناس الطيبين	1967	الـــرواد

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
عبد الكريم بن ثابت	ديـوان الحرية	1968	عبد الكريم غلاب
محمد السعيدي	الحياة وأنـا	1968	مقدمة الشاعر
محمد بن إبراهيم	مختارات من ديوان شاعر الحمراء	1971	الطيب المريني دنيا أحمد الشرقاوي إقبال
محمد الجزولي	ذكريات من ربيع الحياة	1971	مح.بن العباس القباج مقدمة الشاعر
أحمد إدريس غرباوي	قلب في العـراء	1971	المسكيني الصغير
إدريس الـجاي	الـسـوانـح	1971	عبد الله كنون
أحمد هـنـاوي	فتيات إستربيتيز	1972	مقدمة الشاعر
حسن الطريبق	ما بعد التيه	1974	علال الفاسـي
الطاهر بنجلون	حديـث الجمـل	1975	محمد بـرادة
علال الفاسـي	المختار من شعر علال	1976	عبد الكريم غلاب
أحمد ع. السلام البقالي	أيامنا الخضراء	1976	مقدمة الشاعر
بنسالم حميـش	ثورة الشتاء والصيف	1977	مقدمة الشاعر
قدور الورطاسي	الحـدائـق	1977	محمد حجـي

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
مح. الإدريسي القيطوني	أوتـــار داميـــة	1978	مقدمة الشاعر
مح. المنتصر الريسوني	على درب اللـــه	1978	مقدمة الشاعر
محمد الحبيب الفرقاني	دخان الأزمنة المحترقة	1979	مقدمة الشاعر
محمد الوديع الأسفي	الجرح العنيــد	1979	مقدمة الشاعر
محمد قيسامي	ارتسامات حلزون خريفي	1979	مقدمة الشاعر
محمد غــربــي	أتعاب شـــاعــر	1979	محمد العربي المساري
محمد فــراح	السيف والأكفـــان	1980	جمعية الرواد للمسرح والموسيقى والثقافة
عبد الله كنـــون	إيقاعات الهموم	1981	مقدمة الشاعر
محمد الأشعـــري	عينان بسعة الحلم	1981	محمد بـــرادة
علي الصقـلـــي	مسامير ومزامير	1982	مقدمة الشاعر
بنسالم حميـــش	ديوان الانتفاضـــة	1982	مقدمة الشاعر
علي يعـــروب	خـــريف الأحـــلام	1982	مقدمة الشاعر
عبد اللطيف اللعبي	قصائد تحت الكمامة	1982	مقدمة الشاعر
عمر بوســتـــة	سوائح الوجـــدان	1982	أحمد الشرقاوي إقبال

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
عبد اللطيف اللعبي	أزهرت شجرة الحديد ومــراشــي	1982	مقدمة الشاعر
محمد الوديع الأسفي	نـــداء الأرض	1983	مقدمة الشاعر
علال الفاســـي	ديوان علال الفاسي	1984	جماعة من المقدمين
عبد اللطيف اللعبي	قصـــة مغــربيـــة	1984	مقدمة الشاعر
مصطفى النجار أحمد العقباني عبد السلام الدرقاش	عندلات الحزن والسفر	1984	الصادق شـــرف
أحمد أبو عقيل	ديوان الأصـــالـــة	1984	مقدمة الشاعر
صلاح الـــوديـــع	جراح الصدر العالـــي	1985	مقدمة الشاعر
سعاد الناصـــر	لعبة اللانهايـــة	1985	مقدمة الشاعرة
آسية الهاشمي البلغيثي	فجر الميـــلاد	1986	مقدمة الشاعرة
عز الدين الإدريسي	إشـــراقـــات	1986	مقدمة الشاعر
محمد الحلوي	أنـــوال	1986	علي الصقـلـــي
عبد السلام المساوي	خطاب إلى قريتي	1986	محمد بنعـــمـــارة

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
عبد الكبير الخطيبي	المناضل الطبقي على الطريقة التاوية	1986	كاظم جهـاد
أحمد المجاطي	ديوان الفروسية	1987	محي الدين صبحي
محمد علي الرباوي	الرمانة الحجريـة	1987	مقدمة الشاعر
محمد بنعمـارة	مملكة الـروح	1987	مج. آراء في الشاعر
حسن الأمراني	مملكة الـرمـاد	1987	مقدمة الشاعر
عبد الغني سكيرج	ديوان حب الحصيـد	1987	عبد الله كنون محمد الكتاني
جمال الدين بنشقرون	غنى الـوليـد	1987	علال الخياري
محمد علي الرباوي	البيعة المشتعلة	1987	علي لغـزيوي
م. المنتصر الريسوني	عندما يزف ابن تيمية صبح الولادة	1987	مقدمة الشاعر
مليكة العاصمي	كتابات خارج أسوار العالـم	1987	محمد الصباغ
مليكة العاصمي	أصوات حنجرة ميتة	1988	عبد الكريم غلاب
محمد عزيز الشبيهي	اللحظة وحجم الأشياء	1988	حسن الطريبق

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
محمد الحبيب الفرقاني	تهاليل للجرح والوطن	1988	مقدمة الشاعر
محمد عرش	أحوال الطقس الآتية	1988	مقدمة الشاعر
محمد عزيز الحبابي	يتيم تحت الصفر	1988	مقدمة الشاعر
المكي أبو الشمائل	قطاف خارج الموسم	1988	مقدمة الشاعر
عز الدين الإدريسي	ولادة نجمة	1988	مقدمة الشاعر
عبد العزيز كرومي	جرح في القلب وشرخ في الذاكرة	1988	بشرى ياسين
محمد علي الرباوي	أطباق جهنم	1988	مقدمة الشاعر
محمد علي الرباوي	الولد المر	1989	إبراهيم السولامي
الزبير خياط	آدم يسافر في جدائل لونجا	1989	محمد علي الرباوي
مصطفى محياوي	دنيا السراب	1989	مقدمة الشاعر
عبد الكريم التمسماني	من أوراق عاشق	1989	مقدمة الشاعر
محمد عبده بوزوبع	حفريات في الصمت	1989	محمد السرغيني

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
محمد بوجبيري	عاريا.. أحضنك أيها الطين	1989	عبد الله راجع
محمد بنعمارة	السنبلة	1990	محمد السرغيني
أحمد النور المراكشي	من شعر أحمد النور المراكشي	1990	أحمد الشرقاوي إقبال
المكي أبو الشمائل	الشجرة المباركة	1990	مقدمة الشاعر
عبد الرحمن حجي	ديوانه	1991	مقدمة الشاعر
محمد بن الحسن اليوسفي	مع الزمن	1991	مقدمة الشاعر
بنسالم الدمناتي	قفاز بلا يد	1992	مقدمة الشاعر
حسن الأمراني	كاملية قصيدة الإسراء	1992	عدنان علي رضا النحوي
محمد التغدويني	الطريق	1992	مقدمة الشاعر
الطاهر الحوتي	دفاتر ثلاثية شعرية	1992	مقدمة الشاعر
مصطفى تاج الدين	بداية العشق والرفض	1992	عمر بهاء الدين الأميري
عز الدين الإدريسي	حبات الزهر	1993	محمد الصباغ محمد الكتاني

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
الطيب درقاوي	خـــاطـــري	1994	مقدمة الشاعر متوكل عبد الرحمن عبد الله كنون محمد بنعمارة
م. المنتصر الريسوني	أفغانستان: أعراس الدم في معارك الفتح	1994	مقدمة الشاعر
قطب الريسوني	ما تيسر من فصول الغربة والبشرى	1994	حسن الوراكلي إضاءات الشاعر
أحمد بـــوستـــة	من شعر أحمد بوستة	1995	عـــمر بوستـــة
حسن الأمرانـــي عبد الرحمن بوعلي محمد علي الرباوي محمد منيب البوريمي	ديوان المغرب الشرقي	1995	أحمد الطريسي أعراب
محمد بنيـــس	كتاب الـــحـــب	1995	علي أحمد أدونيس
عبد الله كنون	صنوان وغير صنوان وأشعار أخرى	1995	عبد الصمد عشاب
حسن الأمراني	سآتيك بالسيف والأقحوان	1995	محمد علي الرباوي
أحمد الـــقـــاطي	جنون الليالي الجريحة	1995	عبد السلام بوحجر
عبد السلام بوحجر	أزهـــار الحصـــار	1995	محمد السرغيني

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
عبد الغني سكيرج	الطلع النضيد	1995	مقدمة الشاعر
فاطمة عبد الحق	زمن الانتظار	1995	مقدمة الشاعرة
أحمد حضراوي	آمنت بالإسلام	1996	محمد علي الرباوي
أحمد الطريبق	هكذا كلمني البحر	1996	محمد الكتاني
آسية البلغيثي	فلق الإصباح	1996	مقدمة الشاعرة
حبيبة الصوفي	فوق الورق	1996	مليكة العاصمي
عبد المجيد الفاسي	ديوان عبد المجيد الفاسي	1997	عباس الفاسي سعيد الفاضلي
بنسالم حميش	أبيات سكنتها وأخرى	1996	تذييل الشاعر
مليكة العاصمي	شيء له أسماء	1997	صبري حافظ
يحيى نشاط	دفاتر الجنون	1997	محمد بنعمارة
صلاح بوسريف مصطفى النيسابوري	ديوان الشعر المغربي المعاصر	1997	محمد بنيس عبد الرحمن طنكول
بوزيان حجوط	شاعر في بطن الحوت	1998	مقدمة الشاعر
حسن الأمراني	أشجان النيل الأزرق	1999	مقدمة الشاعر

اسم الشاعر	عنوان المجموعة	السنة	المقدم أو المقدمون
حسن الأمراني حفيظ الدوسري	نبض الخافقين	2000	محمد خليل
أحمد هناوي	أناشيد قديمة	2000	مقدمة الشاعر
أحمد هناوي	مملكة من ذهب	2000	مقدمة الشاعر
أحمد هناوي	لا شيء يسترعي الانتباه	2000	مقدمة الشاعر
أحمد هناوي	غدا ستخضر الدوالي	2000	مقدمة الشاعر
أحمد هناوي	كل الأحبة غيروا أوطانهم	2000	مقدمة الشاعر
مصطفى قشنني	أشجار المرايا	2001	سعيد هادف
إدريس الملياني	مغارة الريح	2001	مقدمة الشاعر
عزيز الوديع	سرقنا ضحكا	2001	صلاح الوديع العربي الوديع

فمن خلال هذا التتبع لموضوع التقديم كما تعكسه المجموعات الشعرية التي أصدرها المغاربة منذ أول ديوان شعر صدر بالمغرب إلى آخر ما نشر سنة 2001، نخرج بمجموعة من الملاحظات نوردها في صورة جداول هذا أولها:

البيانات	العدد	النسبة
مقدمة الشاعر	63	44,68
مقدمة غير الشاعر	78	55,31
مقدمة الشاعر والغير	07	04,96
أكثر من مقدمين	03	02,12
مقدمين دون الشاعر	06	04,25
مقدم واحد	47	33,33
مقدمات مجهولة المؤلف	03	02,59
مقدمات موقعة	116	97,47
مقدمات بعنوان	14	11,76
مقدمات بدون عنوان	105	88,23

فمن خلال هذا الجدول الأول يتبين لنا أن أكثر المؤلفين يفضلون أن يقدم شخص آخر إبداعاتهم. فقد احتل تقديم الغير ضمن هذا الإحصاء المرتبة الأولى بنسبة 55,31 بالمائة في حين جاء تقديم الشاعر في المرتبة الثانية بنسبة 44,68 بالمائة؛ وهي نسبة لا بأس بها بالمقارنة مع النسبة الأولى. وهذا مصداق لما ذهب إليه محمد السعيدي حين رفض أن يقدم شخص آخر ديوانه الموسوم (الحياة وأنا). وقبل هذا وذاك نجد أن أكثر المؤلفين يصدر ديوانه بتقديم واحد (33,33 بالمائة)، في حين وجدنا التقديم المزدوج أو أكثر من مقدمتين قليل جدا. كما أن

الجنوح نحو عنونة خطاب المقدمة قليل (88,23 بالمائة) بالمقارنة مع المقدمات التي خرجت بعنوان (11,76 بالمائة). كما نستفيد من هذا الجدول أن توقيع المقدمة أساسي؛ وقد وردت مقدمات الدواوين المعروضة موقعة بنسبة (97,47 بالمائة). وهذا جدول ثان متعلق بالنظر إلى ظاهرة التقديم تبعا للأجيال التي تناوبت فعل الكتابة الشعرية وتقديمها داخل المغرب ابتداء من صدور أول ديوان شعري.

فمن خلال هذا الجدول نلاحظ أن سنوات الثمانين عرفت طغيان تقديمات المؤلفين (24 تقديما) على حساب تقديم الغير (19 تقديما). كما نلاحظ أن التقديمات المتعددة قليلة دائما على اختلاف أجيال الشعراء؛ إذ هنالك دوما جنوح نحو التقديم الشخصي أو تقديم الغير.

ونأتي بعد هذا إلى الجدول الثالث الذي نظرنا فيه إلى شخصيات المقدمين، ومن كان من بينهم أكثر تقديما للمؤلفات؛ أو لنقل إنه أصبح مقصد الشعراء لتقديم إصداراتهم:

أسماء المقدمين	العدد	النسبة
محمد السرغيني	04	03,36
عبد الكريم غلاب	03	02,52
عبد الله كنون	03	02,52
أحمد الشرقاوي إقبال	03	02,52
محمد بنعمارة	03	02,52
محمد علي الرباوي	03	02,52
محمد الكتاني	03	02,52
محمد برادة	02	01,68
علي الصقلي	02	01,68
باقي المقدمين (93)	01	78,15

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن محمد السرغيني أكثر الدارسين تقديما للمجموعات الشعرية، بالمقارنة مع ما وقفت عليه في جنس الرواية والقصة حين وجدت أن كلا من محمد برادة ومحمد بوزفور هما أكثر النشيطين في مجال تقديم هذين الجنسين: الأول في جنس الرواية والثاني في جنس القصة والقصة القصيرة. كما نلاحظ أ نه حتى الذين لم يشتهروا بنظم الشعر انتدبوا أكثر من مرة لتقديم دواوين شعرية؛ كعبد الكريم غلاب ومحمد الكتاني والروائي محمد برادة. وربما يعود هذا الأمر إلى مكانة هؤلاء من درس الأدب في بلاد المغرب، بالإضافة إلى ثقة الشعراء فيهم وثقة القراء في شهادتهم؛ فهم حجة إذن. والملاحظ أيضا أن صنعة التقديم لم تعد، ولم تكن أبدا من قبل، مقصورة على الرواد من الشعراء والأدباء؛ بالرغم من الحضور المكثف لهؤلاء، بل تعدت ذلك إلى أن يقدم شعراء من جيل فتي شعر شعراء من جيل جاء بعدهم بزمن؛ وتلك سنة الحياة.

3)- <u>مقدمة الناشر</u>:

وهي المقدمة ذات المضمون الاستعراضي الإشهاري، بخلاف مقدمة المؤلف وغير المؤلف الذي يختاره صاحب الكتاب بنية تقديم إصداره. وتوجد مقدمة الناشر في المؤلفات ذات الطابع الأكاديمي أكثر من وجودها في المصنفات الإبداعية؛ ذلك انه من خلال ما استقرأناه من مؤلفات، تبين لنا أن حظ مقدمة الناشر للنصوص الإبداعية أقل مما هو عليه الحال في المؤلفات غير الإبداعية. ومن أبرز ما يمكن أن نعلل به هذا التفاوت أن تقديم النصوص الإبداعية هو قليل؛ إذ الغالب أن تصدر الرواية أو الديوان بدون تقديم، بعكس ما نجده في المصنفات غير الإبداعية التي نادرا ما تخرج بدون مقدمة. وهذا ما يجوز لنا أن نقول- بلغة الفقهاء- إن الخطاب المقدماتي كالواجب في الإصدارات غير

الإبداعية، وهو كالمستحب في النصوص الإبداعية؛ إن جاء به المؤلف أفاد وأغنى وإن لم يأت به لم يكن لذلك الغياب كبير تأثير على حياة النص.

ومن نماذج مقدمات الناشرين، وهي كثيرة، المقدمة التي صنعت دار العلم للملايين للطبعة السادسة من ديوان (الجداول) لإيليا أبي ماضي. وقد جاءت المقدمة في صفحة واحدة بعنوان (كلمة الناشر في الطبعة المجددة) لتقدم الديوان إلى القراء من غير أن بيان لمضمون القصائد ولا موضوعاتها ولا عددها؛ قال الناشر: "هذه هي الطبعة السادسة من (الجداول) نقدمها إلى القراء بعد أن نفدت الطبعة الخامسة في مدة وجيزة. ويهمنا أن ننبه ههنا على أمر، وهو أن صاحب الديوان رحمه الله كان قد نشر بعض القصائد في (الجداول) ثم أعاد نشرها منقحة في (الخمائل). وقد رأينا ونحن بصدد طبعة جديدة أن نتلافى مثل هذا التكرار؛ فأيما قصيدة كانت في (الجداول) من قبل ولم يجدها القارئ فيه اليوم، فهي قصيدة مكررة لابد أن يجدها في (الخمائل)، والعكس بالعكس.." [1].

فقد جاءت طبعة الناشر لتوضح هذا التداخل والتكرار لقصائد الشاعر بين ديوانيه: (الجداول) و (الخمائل)؛ وقد تدخلت الدار لتعيد ضبط هذا الأمر. وفي الفقرة الثالثة والأخيرة من المقدمة، يتحدث الناشر في عبارة لا تخلو من تقريظ عن المكانة التي يتبوأها الشاعر وشعره في نفوس القراء، بالإضافة إلى الثقة التي تحظى بها (دار العلم للملايين) بين صفوف القراء؛ قال: وليس من ريب في أن نفاد الطبعة المجددة في مثل هذه المدة الوجيزة لدليل ساطع على ما لشعر أبي ماضي من منزلة عند قراء العربية، وعلى ثقتهم الغالية بالناشر. دار العلم للملايين." [2].

ومما يمكن ملاحظته على تقديم الناشر من خلال النموذج السابق سمة الإيجاز التي تطبعه؛ فالغالب أن يأتي هذا التقديم قصيرا جدا، تماما كما هو الحال في تقديم المؤلف الذي يقف عند حدود التعريف والاستعراض. ويأتي تقديم

[1]- الجداول : لإيليا أبي ماضي ، ص. بدون .

[2]- الجداول : إيليا أبي ماضي ، ص. بدون .

الناشر في أكثر الأحوال ليقف عند دور الدار في نشر الكتاب وما تبذله من مساعدات وتضحيات في هذا الجانب. وقد تنصرف مقدمة الناشر إلى لغة التقريظ التي تحشر فيها شخصية المؤلف والنص الذي تقدمه الدار إلى القراء. واللافت للانتباه أن مقدمة الناشر إما أن تأتي موقعة باسم الناشر وإما باسم الدار التي نشرت الكتاب؛ كما هو الحال في النموذج السابق. وكثيرا ما وجدنا مقدمة الناشر مصاحبَة لمقدمة المؤلف، وهي الحالة التي سنعرض إليها حين نكون أمام أكثر من تقديم.

ومن هذه النماذج أيضا المقدمة التي خرجت مصاحبة لديوان مصطفى المعداوي بعد حادث الطائرة الذي أودى بحياته؛ فهي مقدمة لم تحمل توقيع أحد، ونرجح أن تكون من عمل من قام على جمع هذا الديوان بعد وفاة الشاعر. فهي إذن– كما سيتأكد لنا ذلك من خطاب هذا التصدير– ليست من عمل الناشر، بالرغم من أن عدم توقيعها يوهم بذلك. وقد أدرجناها ضمن هذا النوع من المقدمات انطلاقا من أنها تشبه تقديم الناشر من جهة أن المؤلف لم يكلف أحدا لتقديم ديوانه؛ فلم يمنحه الأجل المحتوم فرصة القيام بذلك . وكذلك مقدمة الناشر التي يكتبها دون استشارة المؤلف؛ وقد وجدنا في نموذج (الجداول) مصداقا لهذا الأمر.

وجاءت المقدمة في ثلاث صفحات متحدثة بضمير الجمع، وحملت عنوان (تصدير) دون (مقدمة)؛ وهذه ملاحظة لابد من التنبيه عليها، إذ غالبا ما وجدنا مقدمات الناشرين لا تصدر بعنوان (مقدمة) ولكن باصطلاحات أخرى يستعملها المؤلفون؛ مـثل: (كلمة) و (تصدير) وغيرهما. جاء في ابتداء هذا التصدير:" هذه هي مجموعة أشعار مصطفى المعداوي نضعها بين يدي القارئ العربي كاملة لا ينقصها إلا بضعة أبيات دفعنا إلى اقتطاعها من الديوان أمور ثلاثة: غموضها واستغلاق معناها، أو تعذر قراءتها جملة أو قراءة بعض كلماتها، أو كون حذفها لا يسيء إلى وحدة القصيدة ولا يدخل الضيم على جوها العام. وإذا

نحن صرفنا النظر عن هذه الأبيات القليلة فإنه ليمكننا القول بأن ما نقدمه بين دفتي هذا الديوان هو مجموع ما كتبه الشاعر.." [1].

أما بقية التصدير، فاهتمت على وجه الخصوص بمقدار جودة هذه القصائد وتفاوتها من هذه الناحية، وطرق جمعها، والمصادر التي جمعت منها، وبعض الصعوبات التي كانت من وراء تأخير صدور هذا الديوان بين يدي القراء. وفي نص هذا التصدير ما يجعلنا نقطع بان هذه المقدمة ليست من وضع الناشر، بالرغم من أنها توهم بمثل هذا الأمر؛ فنحن نقرأ في الصفحة السابعة من خطاب التقديم: "وهذا هو السبب الذي جعلنا نتأخر عن دفع الديوان إلى المطبعة برغم الإلحاح الشديد الذي كان يواجهنا به أصدقاء الفقيد.." [2]، ونقرأ أيضا: "على أن ذلك كله لن يملأنا غرورا إلى الحد الذي ندعي معه أننا قد وفينا الديوان حقه من الضبط والتحقيق، وبحسبنا أننا قد دفعنا عن الديوان بعض القلق والاضطراب الناشئين عن أخطاء المطبعة وأخطاء النسخ، ثم أخرجناه في حلة قشيبة حتى لا يحال بين القارئ وبين جوهر الشعر بنتائج العمل المتيسر السريع." [3]. فالذي سهر على نشر الديوان وجمع قصائده وكتابة مقدمته هم بعض أقرباء الشاعر أو تلامذته أو أصدقائه الذين كانوا على اتصال بالمطبعة ذهابا وإيابا، يصححون وينقحون ويضبطون ويحققون. ولا يمكن للناشر أن يقوم بمثل هذه المهام التي قامت بها هذه (اللجنة) التي سهرت على نشر الديوان. ثم إننا نقرأ في ختام التصدير أن (هؤلاء) كانوا ينوون إخراج الديوان مصاحبا "بدراسة تلقي بعض الضوء على الشاعر وعلى إنتاجه وتضعه في مكان بين الشعراء المعاصرين.." [4].

---

[1]- ديوان مصطفى المعداوي، ص. 5 .

[2]- المرجع نفسه، ص. 7 .

[3]- نفسه، ص. 7 .

[4]- نفسه، ص. 7 .

وينطوي خطاب هذا التصدير على إشارة هامة تخص شؤون التقديم ومتعلقاته، وقد جاء ذلك في ختام المقدمة، حيث نقرأ ما نصه: "وقد كان بودنا أن نقدم للديوان بدراسة تلقي بعض الضوء على الشاعر وعلى إنتاجه وتضعه في مكان بين الشعراء المعاصرين، إلا أننا لاحظنا أن الرأي الأدبي العام قد أصبح يميل إلى نشر الدواوين خالية من كل تقديم أو دراسة. أما الدراسة التي أعددناها لهذا الغرض فقد رأينا أن ننشرها في المجلات المختلفة داخل المغرب وخارجه.." [1].

4)- مقدمات النصوص المسرحية:

كان من الواجب أن نفرد التقديمات التي كتبت للنصوص المسرحية بحديث خاص، وذلك لانطوائها على مجموعة من الخصوصيات لا وجود لها في المقدمات التي رأيناها مصاحبة للنصوص الروائية أو القصصية أو الشعرية أو حتى المؤلفات ذات الطابع الأكاديمي. فالنص المسرحي الذي يكتبه صاحبه ويقوم بنشره ليجد طريقه إلى القراء، هو بالإضافة إلى أنه نص المؤلف، فهو أيضا نص المخرج ونص الدارس الذي له علاقة وطيدة بالعمل المسرحي. فلا وجود لنص مسرحي خارج دائرة العرض والركح والممثلين وغير ذلك من المساهمين في هذا النشاط البناء ذي الفاعلية العميقة في العقول والنفوس.

من هذا التعدد اكتسبت مقدمة النص المسرحي تعددا لا يمكن أن يتجاوزه القارئ الحصيف الذي يلج مغامرة القراءة مسلحا بمجموعة من معينات القراءة. فنحن نجد، في أكثر الأحوال، النص المسرحي مصاحبا بمجموعة من المقدمات؛ على رأسها مقدمة المؤلف، ومقدمة الدارس الذي كتب شيئا بخصوص ذلك العمل وصفا له أو تحليلا لقضاياه أو نقدا لشخصياته، بالإضافة إلى مقدمة المخرج، وكل من له علاقة قريبة أو بعيدة بالنص. فتعدد المقدمات إذن خصيصة من

---

[1]- ديوان مصطفى المعداوي ، ص. 7 .

خصوصيات النص المسرحي، وليس الأمر كذلك في النص الشعري أو الروائي أو القصصي. ولا دخل هنا للترتيب بين أصحاب التقديم؛ كأن يسبق تقديم المؤلف ويتأخر تقديم الدارس، كما رأينا في النصوص الإبداعية الأخرى، والعلة من وراء ذلك أن كل الذين يقدمون للنص المسرحي هم مشاركون في إبداع هذا النص سواء من جهة التأليف أم صناعة السينوغرافيا او الإخراج أو التمثيل أو غير ذلك.

ومن أمثلة هذا التعدد الذي نتحدث عنه في تقديم النص المسرحي ما نقرأه في نص (العقرب والميزان)- وهو من نصوص المسرح الثالث- للمسكيني الصغير؛ فقد حملت أولى الصفحات الخاصة بخطاب التقديم عنوان: (مقدمات): مقدمة المخرج عبد القادر عبابو، تليها مقدمة المخرج بنيحيى عزاوي، ثم مقدمة المخرج سعد الله عبد المجيد. والملاحظ أن ليس هنالك أثر لمقدمة المؤلف؛ إذ هؤلاء هم أيضا من صانعي هذا النص؛ بل إن نص المؤلف هو ما يوجد على ورق المسرحية، في حين للمخرج نصه الخاص به، وهو نص العرض. ولم تخرج هذه التقديمات الثلاث عن روح المقدمات البيان التي تحاول أن تؤسس لهذا النوع من المسرح الذي هو المسرح الثالث؛ قال عبد القادر عبابو في التقديم الأول الذي جاء في صفحة واحدة: "وفي مرحلة إغناء ممارستنا ومفاهيمنا، في تعاملنا مع رؤية (المسرح الثالث) الفنية، خصوصا في مجال الإخراج، أصبحنا ملزمين بالتفكير بشكل أعمق في مسألة الجدل الإبداعي، وكيفية تطويره عبر الممارسة وتجذير أسس هذه الممارسة وميكانيزماتها وأدواتها، ورحنا نؤكد لأنفسنا بأن علينا أن نفهم جدليا مفهوم الجدل في الإبداع، وعلينا أن نعلم بأن الإبداع وجدلية الإبداع لا يمكن حصر قوتهما وزخامتهما وسرعة فعلهما في صفة أو صفتين.. إننا بصدد بحر إبداعي عظيم لا حدود له.. يجب أن نشكل قوة إيجابية خلاقة بشكل أرفع في ظاهرة مده.. وجزره.." [1].

[1]- العقرب والميزان – المسرح الثالث : المسكيني الصغير ، ص. بدون .

فضمير نص التقديم الذي يخاطب الجماعة باسم الجماعة، يجعل الخطاب موجها بالدرجة الأولى إلى هؤلاء الذين يشتغلون في إطار الإبداع داخل المسرح الثالث، بالإضافة إلى كل الذين لهم اهتمام بهذا النوع من المسرح. فنحن إذن أمام مقدمة- بيان بخصوص المسرح الثالث، وما يلزم هذا النوع من المسرح من تجديد في القوالب والميكانيزمات كما جاء في نص التقديم.

ويأتي بعد ذلك تقديم المخرج بنيحيى عزاوي ليصب في الاتجاه نفسه، وهو المقدمة البيان؛ قال: "ليست مهمتنا أن نثبت أننا على حق ، وإنما مهمتنا أن نكتشف إن كان الأمر كذلك. الاختيار عملية تفرض على المحدد جدلية قائمة بذاتها تفتت السائد المسود، وتغوص في الذاكرة التاريخية.. تسهل دراسة صميم جوهر الأشياء: / المسرح شكلا ومضمونا/ مما يبلور وحدة الضدين من فعل نفسي وفعل إرادي، وفعل لا إرادي المرتبط أساسا بالإنسان وانفعالاته، وتوتره وإحساساته ومشاعره التي تكمن في الهدف والسيرة والصراع العام والخاص، والعلاقة مع الآخر، والظرف الذي يتماشى والزمان الفعلي، وكذلك الشخوص النمطية التي تعني الصدق في التصوير. وأخيرا الفكرة البديل التي يتبناها (المسرح الثالث) كعنصر أساسي الذي يكمل البناء الدرامي للشخصية المسرحية على المقياس العلمي." [1].

فهذه أيضا مقدمة بيان آثرت الوقوف عندها بنصها لنتبين كيف أن هذا النوع من المقدمات التي تأتي مصاحبة للنص المسرحي غالبا ما تدخل ضمن هذا الاتجاه. فليس هنالك حديث عن دواعي التأليف- غياب مقدمة المؤلف-، ولا أثر للتعريف بالنص المسرحي أو القضايا التي يطرحها؛ وإنما هنالك طرح للهم الفكري والأدبي الذي يعيشه رجال هذا النوع من المسرح. إنهم يتحدثون في هذه المقدمات عن الكيفية والسبل التي وجب سلكها من أجل تطوير هذا القادم الجديد.

[1]- المرجع نفسه ، ص. بدون .

ويحاول المخرج سعد الله عبد المجيد استكمال عناصر هذه المقدمة البيان التي ابتدأت في أول صفحة من صفحات المسرحية؛ قال: "فالتاريخ (ذاكرة الحدث الدرامي) بكل بساطة روح الزمان والمكان الذي يعيش فيه ويتفاعل معه، يتدخل في الأحداث والشخصيات، فيصبح من ناس المكان والزمان.. وليس مجرد إسقاط. وقد استطاع الكاتب أن يجعل من التراث الذي يبدو مملا وعلبة جاهزة وساقطة في أغلب المسرحيات.. قطعة متحركة.. واستطاع من خلال ثالوث (المسرح الثالث) أن يعادل بين عنصر الاجتكام والعنصر المعرفي والإيديولوجي في عقلنة التراث.. وأن يتوصل بذلك إلى خلق صورة حقيقية لوجه التاريخ والتراث الحركي." [1].

فاسم (المسرح الثالث) كما نلاحظ حاضر في المقدمات الثلاث؛ الشيء الذي يبين أننا أمام مقدمة بيان واحدة اشترك في كتابتها ثلاثة مخرجين، عبر كل واحد منهم، دون أن يكرر مقالات الآخر، عما يحتاج إليه هذا النوع من المسرح ليكتسب مكانته ضمن النسيج الإبداعي العربي بعامة والمغربي بصفة خاصة. وبعد هذه التقديمات تطالعنا صفحة كثيرة الحضور في النصوص المسرحية، ولا وجود لها في النصوص الشعرية أو الروائية أو القصصية ؛ إنها الصفحة المخصصة لتقديم شخصيات المسرحية. والملاحظ أن هذه الصفحة اللازمة إما أن تسبق خطاب المقدمة وإما أن تتأخر عنه كما هو الشأن في هذا النموذج.

ومن نماذج التعدد في تقديم النص المسرحي ما نقرؤه في المسرحية الشعرية (ربّة شاعر) الموجودة في أربعة فصول لعلال الهاشمي الخياري؛ فقد جمع هذا النص بين تقديم المؤلف الذي جاء في صفحة واحدة، ثم تقديم وعرض للناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان. وهذا صنيع قليل جدا في تقديم النصوص الشعرية أو القصصية أو الروائية. فأما تقديم المؤلف، فجاء في صورة عرض تعريفي مبعثر لنص المسرحية؛ قال: "نفحات من الفردوس المفقود بين التمثيل والشعر والغناء.. وصور حية للنوادي الأدبية.. حيث الحب والجمال والغزل والسمر.. وجولة في منتزهات قرطبة وقصورها وجامعتها العظيمة التي أشعت

[1]- العقرب والميزان ، ص. بدون .

بأنوارها على العالم الغربي بأجمعه. واستعراض لشريط صنع الأحداث في (بلاط بني جهور) مع مشاهدة مجالس الغناء ومناشدة الأشعار." [1].

وتأتي بعد ذلك مقدمة الناقد عبد الرحمن بن زيدان التي استوت على ثماني صفحات لتقدم بين يدي القارئ مجموعة من مفاتيح القراءة ومعيناتها. فقد طرح الناقد في هذه المقدمة التي جاءت في صورة عرض موضوع المسرحية وشخوصها والمرحلة التاريخية التي تستوحي منها مشاهدها. كما وقف الناقد عند التعريف بصاحب المسرحية وإنتاجاته الكثيرة في هذا الفن الجميل، لينتقل إلى الشكل الدرامي الذي يميز هذه المسرحية؛ وهي درامية تستمدها المسرحية من الماضي متكئة في ذلك على حياة الشاعر الأندلسي أبا الوليد أحمد بن عبد الله ابن زيدون لتمتاح منها مادتها الأدبية. وقد جاء تقديم الناقد حافلا بالنصوص الشعرية والنقدية والتاريخية التي من شأنها أن توثق الدراسة التي يكتبها لهذه المسرحية. وبالرغم من أن ما كتبه عبد الرحمن بن زيدان لا ينهض نقدا في المسرحية، ولكنه عرض قارئ للحدث التاريخي ولشخوص المسرحية وبنائها الدرامي وعلاقتها بالظرف الذي عاشه الشاعر المؤلف علال الهاشمي الخياري.

والملاحظ أن صفحة تقديم شخوص المسرحية جاءت هذه المرة فاصلا بين التقديمين: تقديم المؤلف القصير وعرض الناقد. وقد تم التمييز على هذه الصفحة بين الشخوص الرئيسية والشخوص الثانوية؛ وهذا من العوامل المساعد للقارئ على قراءة النص وهو في موضع من حصل مجموعة من المعارف قبل الدخول في قراءة المتن: فقد تزود مما قاله المؤلف، وما وضع الناقد بين يديه، بالإضافة إلى الصفحة الخاصة بتقديم شخصيات المسرحية التي لم تأت هذه المرة صامتة، ولكنها جاءت معربة عن الفصل بين ما هو رئيس وما هو ثانوي في شخصيات المسرحية.

[1]– ربة شاعر – مسرحية شعرية : علال الهاشمي الخياري ، ص. 7 .

ومن نماذج التعدد في خطاب التقديم الذي قلنا إنه يعتبر ميزة تقديم النصوص المسرحية وخصيصتها التي تفارق بينها وبين خطاب التقديم الذي يكتبه المؤلفون للنصوص الشعرية والروائية والقصصية، مسرحية (السعد) لأحمد الطيب العلج. فقد خرجت هذه المسسرحية إلى القارئ العربي والغربي بصفة خاصة مصاحبة بتصدير لمحمد التازي، وعرض بعنوان (مسرحية السعد من الوجهة الإنسانية) بقلم عبد القادر السميحي ، وعرض ثان بعنوان (البنية المسرحية والخطابات الضمنية) بقلم محمد مصطفى القباج، وغابت من هذا النص الصفحة الخاصة بشخوص المسرحية.

وقد حرص التصدير الذي كتبه محمد التازي على أن يحيط للقارئ بأمور ثلاثة: طريقة أحمد الطيب العلج في الكتابة المسرحية، وعرض مضمون المسرحية وأحداثها وشخصياتها وبالتالي خلاصتها، ثم دور المسرح في المغرب بالمقارنة مع وظيفته في أوروبا. قال يقدم موضوع المسرحية: "المسرحية– ذات الموضوع الغريب الجديد في دنيا الموضوعات التي كتبها أحمد الطيب العلج– تحكي قصة فقيه فقير ضاقت به الأرض بما رحبت، وأثقلتْ كاهله الديون؛ وهي ديون لم تعد مقصورة على ما يسد الرمق ويقيم الأود، ولكن حتى الطاقية التي يغطي بها رأسه ما يزال مديونا بثمنها الزهيد.." [1].

ويحاول المقدم أن يلتمس بعض المقارنات القارئة المحللة بين هذا النص ونصوص أخرى إثراء لمعارف المتلقي المقبل على التلذذ بقراءة هذا النص؛ قال: "تلك خلاصة المسرحية التي كتبها العلج، وهي كما قلت في البداية، مليئة بالأفكار التي تسود عادة في المسرحيات الفلسفية، ولا أجد رواية عربية يمكن أن أقارنها بها، ولكني لا أجد صعوبة في التماس أسلوب موليير وإيحاءات سارتر، وليس يضير العلج أن يكون متأثرا بملاهي القرن السابع عشر وفلسفات القرن العشرين.." [2]. ثم يتحدث في آخر التصدير عن دور المسرح في المغرب، فقال: "إن دور المسرح في المغرب ليس هو دوره في أوروبا، فنحن في حاجة إلى

[1]– السعد : أحمد الطيب العلج ، ص. 5 .

[2]– المرجع نفسه ، ص. 6 .

مسرحيات تنير الطريق أما المواطنين إلى حياة أفضل وعيشة نظيفة وسلوك أخلاقي نبيل، وهي مهمة لا يقوم بها إلا المسرح الاجتماعي الذي يدرس مشكلات الحياة وصلة الإنسان بهذه المشكلات، ويبتعد به عن الذهنيات التي لا تهم إلا فئة معدودة تطلبها عند غير الكتاب المغاربة. إن ثقتي لكبيرة في أحمد الطيب العلج ومن ينهج منهاجه في خلق حياة مسرحية أصيلة في بلادنا." [1]. وفي النص الأخير توجيه، كما نلاحظ، للمؤلف كما لغيره من الكتاب المسرحيين بأن تتخذ نصوصهم المسرحية سبيل الإصلاح وإنارة الطريق أمام المواطنين لاكتشاف الحياة الاجتماعية الفاضلة؛ وليس هنالك، في نظر المقدم، أفضل من المسرح الاجتماعي للقيام بهذه المهمة.

أما العرضان اللذان جاءا بعد خطاب التصدير لكل من عبد القادر السميحي ومحمد مصطفى القباج، فقدما كل من منظوره نص المسرحية في شكل من يبتغي دراسة النص المسرحي من الزاوية المحددة مسبقا في العنوان: (مسرحية السعد من الوجهة الإنسانية)[2] و (السعد: البنية المسرحية والخطابات الضمنية) [3]. فقد جاء العرض الأول في صفحة واحدة يتيمة، وزاد عليه العرض الثاني صفحة ثانية. وبعد ذلك كله يأتي النص المسرحي مدرجا بالعبارة الآتية– وهو ما نجده في أكثر النصوص المسرحية دون غيرها من النصوص الإبداعية التي سبق الحديث عنها في هذا الكتاب: "السعد: كوميديا شعبية في سبع لوحات– تأليف: أحمد الطيب العلج بالدار البيضاء– 14 جويي 1961" [4]. فكافة هذه النصوص بما في ذلك نص التصدير والعرضان الدراسيان والنص الصغير المقدم للمسرحية موجهة إلى شخص القارئ الذي يفهم من خلال هذه العتبات/

---

[1]– نفسه، ص. 6 .

[2]– السعد، ص. 7-18 .

[3]– المرجع نفسه، ص. 19-26 .

[4]– نفسه، ص. 27

المصاحبات ما الذي هو بصدد الإقبال على قراءته في نص (السعد) لأحمد الطيب العلج.

ومن هذا القبيل أيضا كثرة التقديمات التي حشرت لنص (السعادة) لمحمد شكري. فقد خرج هذا النص مُصاحبًا بعرض في صفحتين لمحمد الهرادي بعنوان (الجنسانية المتحررة ومهارة الشاعري)، وعرض ثان للمؤلف نفسه في أربع صفحات بعنوان (بناء المسرحية) ثم عرض ثالث للمؤلف نفسه في أربع صفحات بعنوان (التيمات). والحق أن هنالك دراسة واحدة هي التي تم توزيعها إلى ثلاثة أقسام. ومعنى هذا أن لا وجود لمقدمة تقدم نص المسرحية، أو لنقل تم استبدال هذه الدراسة المقسمة إلى ثلاثة عناوين بخطاب التقديم. كما غابت الصفحة المقدمة لشخوص المسرحية.

قال المقدم الدارس في ابتداء الحديث عن هذا النص المسرحي: "(السعادة) هي ثاني مسرحية كتبها محمد شكري بعد مسرحية قصيرة أخرى له عنوانها (الطلقة الأخيرة). نشرت (السعادة) بمجلة آفاق (العدد 6 يونيو 1980)، أي بعد حوالي عشر سنوات من تاريخ كتابتها.. وقد بقيت مسرحية (السعادة) كامنة في الأدراج ولم يتم نشرها أو (عرضها- إن صح القول- بآفاق، إلا بعد أن صار شكري ، كما يطلق عليه أصدقاؤه، كاتبا عالميا، ورجلا يقرأ الناس (خبزه الحافي) في جهات مختلفة من العالم بنوع من التطهير الذاتي.." [1]. والمقدم يعرف الأسباب التي حالت دون تقديم نص (السعادة) كعرض على خشبة المسرح؛ أيا كانت هذه الخشبة في المغرب أم في أي دولة أخرى عربية تدين بالإسلام. وأنهى العرض الأول بالوقوف عند عنوان المسرحية [2].

وتأتي بعد ذلك الدراسة الثانية لتقف عند بناء المسرحية من جهة مشاهدها وشخصياتها والحوار الدائر بينها، بالإضافة الأفعال والحركات والإشارات والإضاءة والملابس وغير ذلك مما يحتاج إليه النص المسرحي في صورة

[1]- السعادة : محمد شكري ، ص. 3 .

[2]- المرجع نفسه ، ص. 4 .

العرض؛ قال: "تتكون مسرحية السعادة من سبعة وعشرين مشهدا متصلا أمكن حصرها من خلال الملاحظات أو التوجيهات التي يقدمها الكاتب والمتعلقة أساسا بتنقل الإنارة، وباندماج أو انسحاب الشخصيات من الحوار.." [1].

أما القسم الثالث من الدراسة التي قدم بها محمد الهرادي نص مسرحية (السعادة) فاهتمت بتعداد موضوعات المسرحية؛ وهي ثلاثة: تفكك المؤسسة المجتمعية المبنية على القمع الجنسي، والقمع السياسي كثابت من الثوابت، وفضح أخلاقيات السادة الجدد. وختم المقدم دراسته بتسجيل ما سماه (ملاحظات على الهامش)؛ وهي أربع ملاحظات يحاول فيها محمد الهرادي بعبارة لا تخلو من تقريظ، تقديم المسرحية من خلال ما نهضت به من أمور. ونعود في الأخير لنقول إن هذه الأقسام الثلاثة لنص الدراسة هي المقدمة الغائبة، عنوناً، من نص المسرحية.

ومن هذه النماذج أيضا التي تشهد بتعدد التقديم في النص المسرحي مسرحية (امرؤ القيس في باريس) لعبد الكريم برشيد التي جاءت بتقديمين اثنين: الأول لعبد الرحمن بن زيدان في ثماني صفحات بعنوان (مسرحية امرؤ القيس في باريس: احتفال مسرحي من أجل الحلم والعشق والرفض)، والثاني للمؤلف في تسع صفحات بعنوان (مدخل الاحتفال). والملاحظة الضاربة الأولى هي أن تقديم المؤلف الذي من حقه التقدم في الرتبة تأخر وتقدم بدلا منه تقديم الدارس الناقد الذي من حقه التأخر في الرتبة. ويمكن القول إن النص العرض الذي كتبه عبد الكريم برشيد– مؤلف المسرحية– هو المقدمة التي حملت عنوان (مدخل). والملاحظ أيضا على طريقة التقديم في هذا النص المسرحي أن صفحة تقديم شخوص المسرحية– الاحتفال جاءت مباشرة بعد الإهداء وقبل خطابات التقديم. وقد عددت هذه الصفحة تسعا وثلاثين شخصية لا نعرف الرئيسي منها من الثانوي.

---

[1] - نفسه ، ص. 5 .

أما عرض عبد الرحمن بن زيدان- الذي سبق أن قرأنا له تقديما لمسرحية (ربة شاعر) كما قرأنا له تقديم روايته السير ذاتية (مدن في أوراق عاشق)- فانقسم إلى ثلاثة عناوين رئيسة هي: بلاغة العنوان في النص الاحتفالي[1]، والنص الاحتفالي وسياقاته المغيّبَة[2]، وهل توجد مسافة وهمية في المسرحية بين الحلم والواقع؟ [3]. ولم يتحدث الناقد عن مضمون المسرحية إلا في العنوان الثاني، حيث عرف بمنشئها وموضوعها وشخصياتها، ليفرد العنوان الثالث في تحليل النص المسرحي وذلك من خلال النظر إليه بين سلطة كل من الحلم والواقع.

في حين عرض عبد الكريم برشيد، مؤلف المسرحية، مجموعة من العناوين التي تحاول مقاربة المسرحية من خلال شخصية بطلها؛ وهكذا نقرأ عناوين من مثل: امرؤ القيس معاصرنا، والشرق شرق والغرب شرق أيضا..، وموت ملك أو موت مملكة؟، والكشف عن الجرح وما وراء الجرح..، وأين باريس في باريس؟، وما هكذا تصورت باريس..، وختم المؤلف هذا المدخل بعنوان (حديث في الإخراج المسرحي). فكل هذا ينهض مقدمة للمؤلف لنص المسرحية، بالإضافة إلى ما تقدم عليه في الرتبة نص الدراسة التي عقدها عبد الرحمن بن زيدان، وقبل ذلك الصفحة التي تكفلت بتقديم شخوص الاحتفال.

ونختم هذه النماذج الخاصة بالتعدد، وهي كثيرة، بما جاء به نص (مولاي إدريس) لأحمد عبد السلام البقالي. ويلاحظ القارئ أنني أحاول جهد المستطاع، وأنا أختار النماذج الموضحة لخطاب المقدمة وطرق كتابته وجعله بين يدي القراء سبيلا من سبل التشجيع على القراءة والفهم، أن أنوع في هذه النصوص المسرحية بين مسرح احتفالي ومسرح اجتماعي والمسرح الثالث، والمسرحيات التاريخية التي منها هذا النموذج.

---

[1]- امرؤ القيس في باريس – احتفال مسرحي : عبد الكريم برشيد ، ص. 9-11 .
[2]- المرجع نفسه ، ص. 11-14 .
[3]- نفسه ، ص. 14-20 .

لقد خرجت مسرحية (مولاي إدريس) بمقدمة في ست صفحات[1]، و (كلمة إلى أهل المسرح) في ثلاث صفحات[2]؛ والخطابان معا بقلم مؤلف المسرحية أحمد عبد السلام البقالي. فنحن هنا أمام تعدد آخر يلتقي مع النماذج السابقة في كونه تعددا على مستوى النصوص والخطابات المقدمة للنص، ويفترق مع النماذج السابقة في أنه تعدد حاصل من جهة/ ذات واحدة هي ذات المؤلف، بعكس التعدد السابق الذي كانت تشارك فيه ذوات مختلفة (المؤلف، والمخرج، والدارسون..). وخلا نص المسرحية من الصفحة العارضة لشخوص المسرحية.

فأما المقدمة التي حملت عنوان (لماذا مولاي إدريس؟) فبحث في حفريات التراث. حاول المؤلف من خلال هذه المقدمة التعريف بشخصية مولاي إدريس، وكيف تمكن من التعرف على هذه الشخصية واستثمارها كتراث تاريخي مغربي أصيل في هذه المسرحية. فالمسرحية إذن تستلهم التراث وتعمل على إحيائه والتعريف به؛ قال المؤلف: "وكان حافزي في كل هذا هو تدشين سلسلة من المسرحيات الجادة التي تتناول الفترات الحاسمة من تاريخنا لتقديمها بأسلوب مشوق جاد إلى الجماهير المغربية، مساهمة في توعيتها بخلفيتها التاريخية وبالعوامل المكونة لشخصيتها السيكولوجية والكامنة خلف نماذج سلوكها ردود فعل قادتها اتجاه الأحداث التي تمسها من قريب أو بعيد. وقد افتتحت المسرحية بمشهد اختياري أناقش فيه أهمية التاريخ بالنسبة للمستقبل.." [3].

فلا غنى للمسرح عن التاريخ وما يحفل به من وقائع وأحداث وشخصيات يمكن أن تكون حافزا لبناء المستقبل؛ قال المؤلف: "وهذا ما يجعل من تراثنا التاريخي حافزا دائما للتقدم والامتياز، والتزاما حضاريا بالمشاركة كخلية حية نشيطة في الكيان البشري، والمساهمة بعبقريتنا في التراث الحضاري الإنساني.

---

[1]– مولاي إدريس : أحمد عبد السلام البقالي ، ص. 5-10 .
[2]– المرجع نفسه ، ص. 11-13 .
[3]– نفسه ، ص. 9 .

وفي الختام أرجو أن تكون هذه المسرحية إضافة مشرفة لمكتبتنا المغربية على الخصوص، وللمكتبة العربية والإسلامية على العموم." [1].

أما (كلمة إلى أهل المسرح) فجعلها المؤلف خاصة في إخراج هذه المسرحية، وما صاحب طقوس الإخراج من عمل في الديكور والإنارة والملابس وغير ذلك؛ قال في ابتداء هذه الكلمة: "أخرج مسرحية مولاي إدريس الأكبر، لأول مرة، الأستاذ الطيب الصديقي، وقدمها في مسرح (الأمبير) بمدينة فاس، ثم بمسرح محمد الخامس بالرباط.." [2]. وختمها بقوله: "هذه هي الطريقة التي تعامل بها الصديقي مع نص مسرحية مولاي إدريس. فهو يفكر بشكل مهرجاني (فرجوي) باهر يعتمد على إمكانيات مادية وبشرية كبيرة." [3].

ويمكن الأول إن ما قرأناه في الأول لأحمد عبد السلام البقالي هو تقديم للنص المسرحي، في حين أن ما قرأناه في الكلمة الموجهة إلى أهل المسرح هو تقديم للعرض المسرحي الذي صنعه الطيب الصديقي. فنحن إذن أمام مقدمتين: مقدمة النص ومقدمة العرض؛ وكلا المقدمتين من عمل المؤلف. وبإمكان القارئ أن يدخل مطمئنا إلى عالم النص بعد قراءة هاتين المقدمتين المفيدتين.

وبقي لنا بعد هذا أن نقف عند نوعين من نماذج التقديم المتعلقة بالنصوص المسرحية: الأول تقديم غير المؤلف لمسرحية المؤلف، وتقديم المؤلف لمسرحيته؛ والنموذجان معا خارج نطاق التعدد الذي سبق أن تحدثنا عنه. فأما نموذج تقديم غير المؤلف، فهو ما نقرؤه في مسرحية (مهرجان المهابيل- النزيف: مسرحيتان) لمحمد مسكين[4]. فقد قدم هذا النص الأستاذ عبد الكريم برشيد بمقدمة في ثماني صفحات بعنوان (عن الكتابة وسلطة الحكي واللعب)؛

---

[1]- مولاي إدريس ، ص. 9-10 .

[2]- المرجع نفسه ، ص. 11 .

[3]- نفسه ، ص. 13 .

1 - من أعماله أيضا : تراجيديا السيف الخشبي الفائزة بجائزة أحسن نص سنة 1982 ، ومسرحية اصبر يا أيوب الفائزة بجائزة أحسن عمل متكامل سنة 1981 ، ومسرحية عاشور الفائزة بجائزة أحسن عمل متكامل سنة 1979 .

قال: "هذا المدخل/ المقدمة لا أريده تفسيرا لتجربة مسرحية، لماذا؟ لأن من طبيعة التفسير أن (يغلق العمل الفني، في حين يكشف التحليل عن أقصى ما يشتمل عليه من إمكانيات).." [1]. وبعد ذلك راح المقدم يتحدث عن تجربة محمد مسكين ككاتب مسرحي، وخصوصيات الكتابة عند هذا الرجل.

كما وقف المقدم عند النصين المسرحيين: (مهرجان المهابيل) و (النزيف) ليتبين ما ينطوي عليه كل واحد منهما من خصوصيات وموضوعات. وقد جاء نص المقدمة بالفعل قارئا للنصين، محللا للكتابة المسرحية عند الرجل، مبرزا ما تمتاز به هذه الكتابة عن غيرها. قال عبد الكريم برشيد في ختام التقديم الذي جاء– من حيث المضمون– موازيا لما قرأناه من تقديمات النصوص الروائية أو القصصية أو الشعرية: "هذا إذن بعض– وليس كل– ما يمكن أن توحي به المسرحيتان. لقد حاولت أن أقدم قراءة تشبه الكتابة، قراءة أريدها تحريضا على قراءة المسرح نصيا وركحيا. وبغير هذه القراءة المزدوجة فإن المسرح لا يكون أبدا." [2]. وذيل التقديم بمجموعة من الهوامش؛ الشيء الذي يجعل منه تقديما موثقا يمكن الرجوع إليه في الدراسات المسرحية؛ خاصة تلك التي تشتغل في موضوع الكتابة في إطار مسرح التجريب. وخلا النص من الصفحة العارضة لشخوص المسرحية.

ونأتي بعد هذا إلى تقديم المؤلف الذي يكون هو نفسه مؤلف المسرحية، وهي الحالة الثانية التي ينتفي فيها التعدد الذي عددناه خصوصية من خصوصيات تقديم النص المسرحي. وقد اخترنا لهذا الغرض ثلاثة نصوص مختلفة: (اسمع يا عبد السميع) لعبد الكريم برشيد، و (الشابل) لمحمد زنيبر، و (كنزة) لمحمد يوسفي ابن زيان.

---

[1]– مهرجان المهابيل – النزيف : أحمد مسكين ، تقديم : عبد الكريم برشيد ، ص. 5 .
[2]– المرجع نفسه ، ص. 11 .

لقد قدم المؤلف عبد الكريم برشيد مسرحيته (اسمع يا عبد السميع) تقديما موجزا عنونه بـ (عبد السميع كما أراه..)؛ قال: "(اسمع يا عبد السميع) مسرحية تنتهي لتبدأ وتبدأ لتنتهي، وبين البدء الذي ليس بدءا والختام الذي ليس ختاما تتمدد الحياة، حياة زوجين هما الخامسة وعبد السميع..". ويسترسل المؤلف في الحديث عن هاتين الشخصيتين في إطار عرض مركز لموضوع المسرحية. ويمكن القول إن المؤلف قدم، ولو بإيجاز شديد، النص المسرحي الذي يريد من القارئ قراءته. وقبل التقديم، عرض علينا المؤلف صفحة شخوص المسرحية، ولكنها هذه المرة تشتمل بالإضافة إلى أسماء الممثلين ومقابلاتها، أسماء التقنيين وكل من كانت له مساهمة في إنتاج هذا النص تأليفا وعرضا؛ فهناك المخرج ومساعد المخرج وموضب الصوت والإنارة، ورجل الموسيقى، والمناظر والملابس، والقيافة. وبعد ذلك عرضت علينا هذه الصفحة اسما الممثلين: الخامسة وعبد السميع، ثم الورشات التي اشتغلت لصالح عرض هذا النص، وهي النجارة والحدادة والخياطة. ولم نعثر على مثل هذا في نص آخر من النصوص التي وقفنا عندها.

وبالطريقة نفسها قدم محمد زنيبر مسرحيته (الشابل) المستوحاة من عمق الحياة الأسرية المغربية. وقد جاء هذا التقديم في أربع صفحات ليطرح في البدء موضوع الكتابة كأداة فنية جميلة يمتلكها المؤلف ومن واجبه أن يستعملها الاستعمال الحسن الذي يجعلها فاعلة في الآخرين. كما عرض نص التقديم لموضوع المسرحية وعنوانها ذي الارتباط الوثيق بحياة المغاربة قديما وحديثا؛ وهو "هذا السمك المغربي الذي عايش المغاربة منذ قديم الأعصار وتحدث عنه المؤرخون والرحالون كإحدى عجائب المغرب ومناقبه.." [1]. وبعد صفحات التقديم جاءت الصفحة العارضة لشخوص المسرحية، ولكن دون مقابلاتها الحقيقية كما رأينا في النص السابق لعبد الكريم برشيد.

أما مسرحية (كنزة) لمحمد يوسفي بن زيان، فتدخل في إطار المسرح التاريخي الذي يسجل من خلال هذا النص التحام الشعب المغربي بعرشه المجيد.

[1]- الشابل : محمد زنيبر ، ص. 6 .

وقد قدم لها صاحبها بتقديم وقف فيه عند هذه الملحمة الكبيرة التي تعاون فيها الملك الراحل محمد الخامس وشعبه الوفي على إبطال مخططات المستعمر ومن حطب في حبله من الخونة، ليخلص في الأخير إلى القول: "على أن الحوادث التي جاءت في هذه الفاجعة التمثيلية ليست إلا صورا بنت خيال. وقد فضلت الإبداع والابتكار على نقل الوقائع التاريخية توخيا لطريقة الأديب لا المؤرخ، ورغبة في حرية التصرف وخلق المواقف المؤثرة كلما دعت ضرورة الفن المسرحي إلى ذلك.. وكان شغلي الشاغل من جهة أخرى، تقديم بطلة الرواية أنموذجا حيا للمرأة المسلمة الناهضة في مجتمعنا الذي يجتاز في الفترة الانتقالية الحالية مرحلة من أخطر مراحل تاريخه، ونحن في مفترق الطرق.." [1].

وختم بقوله: "وتتميما للفائدة ورغبة في تعميمها وجعلها في متناول الجميع، قدمت هذا المؤلَّفَ المتواضع.. فعسى أن أكون وضعت بوضع مسرحية (كنزة) حجرة ثابتة في بناء صرح المغرب الجديد، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب. خريبكة، في 28 دجنبر 1958. محمد يوسفي بن زيان." [2]. ولم يحل النص، بالرغم من قدمه، من الصفحة العارضة لشخوص المسرحية. وقد جاءت هذه الصفحة مباشرة بعد خطاب المقدمة.

تلك هي بعض صور التقديم التي اتصلت بالنص المسرحي الذي رأينا أن من أبرز خصائص تقديمه التعدد: تعدد المقدمات، وتعدد الشخوص التي تقدم؛ فهنالك تقديم المؤلف، وتقديم المخرج، وتقديم الدارس الناقد.. كل هذه التقديمات تجتمع داخل النص الواحد. غير أن هذا التعدد في الذوات كما في المقدمات لم يمنع من الوقوف على نصوص مسرحية ذات تقديم واحد مفرد كتبته ذات واحدة مفردة.

ولابد بعد كل هذا من ملاحظة أساسية بخصوص خطاب التقديم الذي صاحب النصوص المسرحية بالمقارنة مع ما قرأناه من مقدمات مصاحبة للنصوص

---

[1]– كنزة : محمد يوسفي بن زيان ، ص. بدون .

[2]– كنزة ، ص. بدون .

الشعرية والروائية والقصصية. فإذا كان من وظائف المقدمة تزويد القارئ بمجموعة من المعارف والمعينات التي تساعد على قراءة النص أو تحضره لاقتحام عالم القراءة، فإن ما يصاحب النص المسرحي من تعدد في المقدمات هو الشكل الحي الوظيفي الحسن لما يمكن للقارئ أن ينتظره من خطاب المقدمة. وغير بعيد عنا ما كنا نقرؤه من (طلاسم) بعض المقدمات التي كتبها الدارسون لبعض دواوين الشعراء أو بعض نصوصهم الروائية أو القصصية. والملاحظ أن خطاب المقدمة يأتي دوما في النص المسرحي مباشرا واضحا عازفا على وتر تهيئ القارئ لقراءة النص.

5)- المقدمة في التأليف غير الإبداعي:

بدا لي أن أقدم الحديث عن مصاحبات النص المتعلقة بالكتابات الإبداعية؛ وذلك لاشتمالها على مجموعة من الخصوصيات؛ تلك التي سبق الوقوف عندها، وهي خصوصيات لا تتوافر في الكتابات غير الإبداعية. لهذا فضلت أن أتحدث عن هذه المصاحبات الملازمة للنص غير الإبداعي- ومنها خطاب المقدمة- ضمن هذا العنوان المتأخر. ومنذ البداية يمكن القول: إن حال مصاحبات النص في النصوص غير الإبداعية يختلف في أمور كثيرة عما رأيناه سابقا. فبالرغم من أن المبدأ في كلا النوعين واحد، إلا أن هنالك بعض الخصوصيات. فأنواع المقدمات التي رأيناها في النص الإبداعي هي نفسها المقدمات التي يقدم بها النص غير الإبداعي، وكذلك الشأن بالنسبة للعنونة، والتقديم الصغير. فالقوالب إذن هي هي لن يتغير منها شيء؛ إلا أن الذي سيلحقه التغيير هو المضامين التي تملأ بها تلك القوالب.

ثم إن هنالك أمرا آخر لابد من الانتباه إليه، وهو أننا حين كنا بصدد الحديث عن مصاحبات النص غير الإبداعي، كنا في كل مرة نميز بين الأجناس الإبداعية، حيث يختلف تقديم هذا عن ذاك، كما تختلف العنونة- كما سنرى- في هذا عما يوجد في ذاك. في حين تخضع النصوص غير الإبداعية لنمط واحد من المصاحبات، لن يدفعنا الحديث عنه للتمييز، مثلا، بين مصاحبات الكتابات

التاريخية والكتابات العلمية، أو مصاحبات الكتب النقدية ومصاحبات النصوص اللغوية (كتابات في النحو أو البلاغة أو اللسانيات أو العروض..).

ويمكن القول إن هنالك تشابها كبيرا بين طرق التقديم عند القدامى وما نجد عليه المحدثين الذين يصنفون في شأن من شؤون التأليف كالنقد أو تاريخ الأدب أو التاريخ أو اللغة أو غير ذلك. وهذا ما يجعل النصوص الإبداعية صورة حرة (شاذة) عما رأيناه في طرائق القدامى في تقديم مؤلفاتهم. وعلى هذا الأساس وجدنا المقدمة التي كتبها المؤلفون لنصوصهم الأكاديمية تسير، تقريبا، في المنحى نفسه الذي اتجه إليه القدامى. ومن خلال ما وقفنا عليه من نماذج، وهي كثيرة جدت لا يمكن حصرها، أمكننا التمييز بين نوعين من المقدمات:

- مقدمات موسعة.
- مقدمات مضيقة.

5-1)- المقدمات الموسعة:

فأما المقدمات الموسعة، فهي التي طرح فيها أصحابها، بالإضافة إلى التعريف بالكتاب وعرض أقسامه ومضامينه وخطة تأليفه، جانبا هاما من الدراسة التي من شأنها أن تؤطر هذا المضمون الذي ألف فيه المؤلف. أي أن المقدمة الموسعة تشتمل على مدخل طويل مسهب يطرح فيه المؤلف مجموعة من عناصر القضية التي يناقشها في كتابه، وربما يقف عند التأريخ لها، أو تتبع عناصرها في مجموعة من المصادر التي يقوم باستعراضها في مقدمته. ومن هنا جاء اصطلاح (الموسعة) مباينا لما رأيناه في نعت مقدمات القدامى. فقد دعونا مقدمات أولئك بـ (الموسعة)، لأنهم وسعوا فيها الحديث عن مكونات التقديم. أما اصطلاح (الموسعة) الذي ننعت به مقدمات المحدثين فمتصل أساسا بتوسيع الحديث عن موضوع الكتاب وقضاياه والجوانب التاريخية المؤطرة له، بالإضافة إلى كل ما من شأنه أن يعد في بعض الأحيان مدخلا إلى قراءة الكتاب. والمقدمات الموسعة في كتابات المحدثين قسمان:

- مقدمة موسعة يكتبها المؤلف.

- مقدمة موسعة يكتبها غير المؤلف.

بالإضافة إلى صورة أخرى ثالثة، قد تحضر بين الحين والحين، تجتمع فيها مقدمة المؤلف ومقدمة من أوكل إليه المؤلف تقديم كتابه.

فمن نماذج مقدمة المؤلف ما كتبه الأستاذ جابر عصفور لكتابه (مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي) الذي جاء بمقدمة مسهبة عرض فيها لمفهوم التراث وعلاقة هذا التراث بالفعل النقدي. ذلك أن هذا الخزان غني ثري بالملاحظات والعناصر النقدية التي يمكن الكشف عنها والاستفادة من تطبيقاتها. كما وقف المؤلف عند أهم المشاكل التي تعتور علاقتنا بالتراث، وبان العيب غير كامن في هذا الأخير بقدر ما هو كامن في طريقتنا التي نتعامل بها مع تراثنا. كما أنجز المؤلف مجموعة من الملاحظات المتصلة بمفهوم الشعر الذي سيتعلق به النقد الذي ينطوي عليه تراثنا؛ وما أكثره، ليخلص بعد ذلك، في الصفحات الأخيرة من المقدمة، إلى النماذج الثلاثة التي سيدرس من خلالها مفهوم الشعر في إطار ما يزخر به التراث من ملاحظات وتطبيقات نقدية. وهذه النماذج الثلاثة هي التي ستنبني عليها قسمة الكتاب الواقع في سبع وعشرين وثلاثمائة صفحة، وهي: مفهوم الشعر عند كل من: ابن طباطبا العلوي، وقدامة بن جعفر، وحازم القرطاجني.

هذه هي الصورة التي نقصد من المقدمة الموسعة، وهي كما رأينا المقدمة التي تقارب موضوع الدراسة أو تمهد له بشكل مسهب قبل الدخول في المتن. ولابد هنا من الإشارة إلى أمر هام، وهو أن لهذه المقدمة، فيما نظن، أصلا يكمن في ما ندعوه عادة في اصطلاحاتنا (مدخلا) أو (تمهيدا). فكلما كانت مقدمة الكتاب من هذا النمط الموسع، إلا وحجب عنا (المدخل) أو (التمهيد)؛ وذلك لأن المؤلف أدمج المدخل مع التمهيد ليخرج لنا بمقدمة موسعة. ونحن نعلم أن المقدمة: طرح لموضوع الكتاب، وإعلام بالدواعي الذاتية والموضوعية التي كانت من وراء تأليفه، بالإضافة إلى وقوف المؤلف عند منهج التأليف وتعداد أقسام الكتاب وفصوله ومباحثه. أما (المدخل) أو (التمهيد) فهو الذي جرت العادة

أن يعقده المؤلف للحديث عن تاريخ القضية أو نقدها أو مصادرها أو مشروعية درسها أو أهميتها. ويحدث أن يمزج المؤلف بين القالبين/ المضمونين، فنكـون حينذاك إزاء مقدمة موسعة كما سبق الوصف. وهذا ما يحدث في الغالب داخـل الأطاريح الجامعية التي يطول متنها حين يتضمن جوانب من شـروط التقـديم تنضاف إليها عناصر هي من صميم ما نصطلح عليه بـ (المدخل) أو (التمهيد).

ومن هذه النماذج أيضا نص التقديم الذي قدم به الأستاذ كمال أبو ديب مؤلفه (في الشعرية)؛ فقد جاء التقديم طرحا لقضية الكتاب في عموميتها. وبالرغم من أن هذه المقدمة لم تتجاوز خمس صفحات إلى أنها خرجت إلى الدائرة الموسـعة التي تقف عند تاريخ قضية الكتاب وعناصرها. ومعنى هذا أن جـنس التـأليف الذي رأيناه عند القدامى مكونا من مكونات التقديم، هو الذي تحول هنا إلى طرح موضوع الكتاب بشكل واسع مسهب فيه من النقد وفيه من التاريخ وفيه من التتبع البيبليوغرافي ما يفي بفهم موضوع الكتاب والاستواء عليه.

ومن هذه الأمثلة أيضا المقدمة التي قدم بها الأستاذ طه الحاجري كتابه عـن (الجاحظ: حياته وآثاره)، وهي المقدمة التي وردت تحت اصطلاح (تصدير) في تسع صفحات. فقد تحدث المؤلف عن جملة من الأمور على رأسها كيفية كتابـة تاريخ للأدب العربي، فتتبع في ذلك مجموعة من المحاولات التي رام من خلالها مؤلفوها كتابة تاريخ للآداب العربية. ثم وقف في خـلال ذلـك عنـد بعـض الصعوبات التي تلف مثل هذا المطمح، خاصة حين يتعلق الأمر بكتابـة تـاريخ للأدب انطلاقا من حياة الأدباء وآثارهم؛ كما هو الحال في نموذج الكتاب الـذي يكتبه الأستاذ طه الحاجري عن الجاحظ: حياته وآثاره. هذه هي أهـم محـاور المقدمة/ التصدير التي قدم بها المؤلف لكتابه. وبعد هذا التصدير نجد (مقدمـة) طويلة في مدينة البصرة وخصائص الحياة العقلية بهذه المدينة؛ وهي (المقدمـة) التي استوت على ثلاث وستين صفحة. وهذا يبين لنا أن الأمر لا يتعلق بمقدمـة بقدر ما يتصل بتمهيد أو مدخل جعله المؤلف توطئة لبحثه في حيـاة الجـاحظ وآثاره. ودليل ذلك أنه مباشرة بعد هذه (المقدمة) يأتي حديث المؤلف عن (حيـاة

الجاحظ). وهنا يمكننا القول: قد يكون طه الحاجري مجانبا للصواب أو على الأقل يعبر عن اختيار شخصي حين نعت هذا الكم الكبير من الصفحات باصطلاح المقدمة، وهو يعي أن ما تضمنته هذه الصفحات بعيد عن شروط المقدمة ومواصفاتها؛ إنه تمهيد أو توطئة أو مدخل.

لسنا هنا طبعا لتتبع مجموعة من نماذج المقدمات، فالعينة من هذه الأمثلة تكفي للوقوف على حقيقة التقديم الذي كتبه المحدثون لمؤلفاتهم. ومنذ البدء يتبين لنا أن التقديم الذي كتبه المؤلفون المحدثون تقديم يمهد، في أكثر الأحوال، لموضوع الكتاب؛ وهو موجود لطرح الأمور العامة والعناصر التاريخية أكثر من تعداد دواعي التأليف أو خطته أو مصادره أو ما شابه ذلك مما نظرناه عند العلماء المسلمين القدامى. ولكي يكتمل عندنا نموذج المقدمات الموسعة، ننظر في النوع الثاني وهو المقدمة التي لم يكتبها المؤلف، ولكن هي من وضع دارس من الدارسين الذين يثق فيهم المؤلف فأوكل إليهم أمر القيام بهذه المهمة.

ولعل أبرز إشكال يطرحه هذا الضرب الثاني من المقدمات الموسعة هو نفسه الذي وقفنا عنده في شأن مقدمة غير المؤلف في نموذج الكتابات الإبداعية. فالأكبر سنا يقدم لمن هو أصغر منه، والأكثر علما أو ذو المكانة الأدبية أو الفكرية البارزة يقدم لمن يشق طريقه نحو التألق والشهرة. وقد يتم الأمر بين مؤلفين في نفس الدرجة العلمية وفي سن واحدة، وذلك حين يشتركان في الاهتمام؛ والأمثلة المتصلة بكلا النموذجين كثيرة جدا لا يمكن حصرها. وحسبي من ذلك كله هذا التقديم الذي كتبه الأستاذ الدكتور عباس الجراري لكتاب إبراهيم السولامي (الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية: 1912-1956). فقد صدر هذا الكتاب في الحقيقة بمقدمتين دعيت الأولى باسم (مقدمة) وهي التي كتبها الأستاذ عباس الجراري، وحملت الثانية اسم (استهلال) وهي التي كتب إبراهيم السولامي لبحثه. ولابد هنا من الإشارة إلى أننا بصدد أطروحة جامعية حضرها السولامي وأشرف عليها الأستاذ الأستاذ شكري فيصل، واختار المؤلف أن يقدمها إلى القراء بكلمة عميد الأدب المغربي الأستاذ عباس الجراري.

فأما (استهلال) المؤلف، وهو الثاني في الرتبة، فجاء منظما مضبوطا، انقسم فيه الحديث عن جملة من المعطيات منها: طرح موضوع الدراسة، والصعوبات التي لاقاها الباحث في الاستواء على مصادرها ومراجعها، والإشراف الذي كان من الأستاذ الدكتور شكري فيصل، ثم منهج البحث والدراسة، ليأتي الختام بكلمة شكر لكل من أمد المؤلف بيد المساعدة. من هنا جاء (استهلال) المؤلف موجزا، وهو النموذج الحقيقي لما يمكن أن تكون عليه صورة المقدمة.

أما (مقدمة) الأستاذ عباس الجراري، وهي الأولى في الترتيب؛ وهكذا ينبغي لها أن تكون، فوقفت وقفة طويلة عند جذور موضوع الدراسة؛ وهو الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية. وكان على الدارس أن ينبه إلى موضوعات الشعر التقليدية، وقبل ذلك أهم الأسباب التي دفعت إلى نشأة عهد جديد في الأدب كما في الفكر والحياة في أقطار المغرب العربي، واعتبر حادث احتلال الجزائر سنة 1830 بداية هذا العهد الجديد. وكان أكثر تركيز المقدم على الحركة الشعرية الجدية التي نشأت في بلاد المغرب، وكان منها مثل هذا البحث وغيره. ولم ينس المقدم أن يثني على هذا البحث وما انطوى عليه من إيجابيات. ويمكن القول إن حديث الأستاذ عباس الجراري في هذا التقديم هو حديث من يؤرخ لموضوع البحث ويضع له إطارا ملائما.

وما يمكن استفادته من هذا النموذج: تعدد التقديم، وهو حالة كثيرة الدوران في المؤلفات غير الإبداعية؛ فبالرغم من أن تعدد المقدمات أمر وارد وموجود بكثرة في النصوص الإبداعية، إلا أنه هنا يرد بشكل أكثر وأوسع. كما نلاحظ أن استعمال الاصطلاح الدال على التقديم متنوع أيضا، تماما كما كنا نرى ذلك في المقدمات التي كتبت للمؤلفات الإبداعية؛ فهنالك المقدمة والتقديم والاستهلال والمدخل والتمهيد وغيرها. فالدارسون يطلقون هذه الأسماء وهم يريدون بها المقدمة، بالرغم من أن لكل واحد من هذه الأسماء اختصاصه الذي ينضوي تحته؛ وقد سبقت لنا الإشارة إلى مثل هذا الأمر.

5-2)- **المقدمات المضيقة:**

والمقصود بها تلك المقدمات التي جاءت موجزة العبارة محدودة المضمون، والغالب أن تكون المقدمة المضيقة من إنتاج المؤلف أو الناشر؛ إذ نادرا ما يعهد إلى دارس بكتابة مقدمة وتأتي مقدمته مضيقة. فمقدمة الدارس هي في أكثر الأحوال مقدمة موسعة تأخذ شكل الدراسة المحللة أو الناقدة. أما المقدمة المضيقة، فنص موجز يقف عند حدود التعريف بالكتاب ودواعي تأليفه، بالإضافة إلى طرح بعض العناصر الأخرى المتصلة بالتأليف. وحين نظرنا في جهود القدامى أطلقنا نعت المقدمة المضيقة على تلك المقدمات التي ضيق فيها المؤلف الحديث عن مكونات التقديم؛ فليس هنالك إذن تشابه بين ما نعتنا به هذا الضرب عند القدامى وما نقصده به عند المحدثين.

ومن نماذج التقديم المضيق عند المحدثين، وهي كثيرة جدا، التقديم الذي كتبه حسن جلاب لمؤلفه (الدولة الموحدية: أثر العقيدة في الأدب)؛ قال: "أصل هذا الكتاب: محاضرات ألقيتها على طلبة السنة الأولى من السلك الثاني، شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض بمراكش خلال السنة الجامعية 1981-1982. وقد عرضتها على بعض الزملاء داخل الكلية وخارجها، فشجعوني على نشرها لتعميم فائدتها على الطلاب والباحثين. وهاأنذا أقدمها للقراء، بعد إدخال تعديلات بسيطة على الفصل الأول منها اقتضتها ظروف الانتقال من محاضرات إلى كتاب، آملا أن يجدوا فيها بعض الفائدة..." [1]. وقد جاء هذا التقديم في صفحة واحدة. ويمكن اعتبار النموذج السابق الذي قدم بها إبراهيم السولامي كتابه عن (الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية) من هذا القبيل الذي يطرح دواعي التأليف، ويعرف بموضوع الكتاب وخطته، دون الانصراف إلى توسيع القول في طرح قضايا الكتاب وتاريخها ومتعلقاتها.

---

[1]- الدولة الموحدية : أثر العقيدة في الأدب : حسن جلاب ، ص. 5 .

وشبيه بهذا النموذج الذي قرأناه لحسن جلاب، المقدمة التي قدم بها الأستاذ بكري الشيخ أمين كتابه (مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني). فبالرغم من أن هذه المقدمة استوت على ست صفحات، إلا أنها من الصنف الموجز المضيق من جهة أنها تقف فقط عند طرح دواعي التأليف وخطته؛ قال: "بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله على ما أعان، والشكر له على ما وفق وسدد. وبعد، فهذا كتاب في دراسة شعر عصري المماليك والعثمانيين، جمعناه من محاضرات ألقيناها طوال سنوات ثلاث على طلاب السنة الرابعة من كلية الآداب بجامعة حلب (1968-1971)..." [1]. فهو يعرف بالدواعي التي كانت من وراء تأليف الكتاب، أو على الأقل جمع شتاته الذي كان عبارة عن محاضرات، ثم يسترسل المؤلف في تبيان بعض خصوصيات شعر المرحلة التي سيقوم بدراستها، ليبسط بعد ذلك أهمية شعر هذه المرحلة وخطة تأليف الكتاب، ويختم على طريقة القدامى: "والله نسأل أن يقبل منا هذا العمل المتواضع، ويكتبه سطر خير في سجل عملنا، ويؤخره لنا ليوم لا ينفع فيه مال ولا بنون، إلا من أتى الله بقلب سليم" [2].

ومن هذه النماذج أيضا التقديم الذي كتبه إحسان قاسم الصالحي لكتاب (بديع الزمان سعيد النورسي: نظرة عامة عن حياته وآثاره)، وهي المقدمة التي جاءت في ثلاث صفحات، عرف فيها المؤلف بموضوع الكتاب والأهداف المرجوة من وراء تأليفه، وختم بعرض أقسامه؛ قال: "والكتاب يتألف من ثلاثة أقسام: القسم الأول: يتناول سيرة حياته بشيء من التفصيل. القسم الثاني: وهو دراسة تحليلية لرسائل النور؛ تلك الرسائل التي ألفها طوال ثلاث وعشرين سنة من حياته التي قضاها بين السجن والنفي والتشريد. القسم الثالث: وهو نماذج مستلة مترجمة من كليات رسائل النور.." [3]. ويختم المؤلف هذه المقدمة بحديثه عن مصادر التأليف؛

---

[1]- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني : بكري شيخ أمين ، ص. بدون .

[2]- المرجع نفسه ، ص. بدون .

[3]- بديع الزمان سعيد النورسي – نظرة عامة عن حياته وآثاره : إحسان قاسم الصالحي ، ص. 9-10 .

قال: "وقد رجعنا في كل قسم من الأقسام الثلاثة إلى المصادر الأصلية باللغة التركية من مطبوع مخطوط." [1]. ويختم على طريقة العلماء القدامى: "نسأل الله العلي القدير أن يجعل عملنا خالصا لوجهه الكريم، إنه قريب مجيب. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين." [2]. ولم يخل تقديم المؤلف من تقريظ على عادة القدامى؛ قال: "ولعل كتابنا هذا أوفى ما ظهر عنه -يقصد بديع الزمان سعيد النورسي- في اللغة العربية حتى الآن، نسأله تعالى أن نوفق إلى إظهار جوانب أخرى من حياة وآثار هذا الأستاذ القدير في المستقبل.." [3].

واستهل الأستاذ عبد المنعم تليمة مقدمته الموجزة في صفحتين لكتابه (مقدمة في نظرية الأدب) ببسط موضوع الدرس المنهجي وعلاقته بالأدب والفن على وجه العموم، ليخلص في آخر التقديم إلى القول: "ويهتدي هذا الكتاب في تفسير مصدر الأدب وقوانين تطوره بتلك الصياغة. والكتاب بهذين المبحثين يحاول أن يشارك في ذلك الطموح الذي أشرت إليه في صدر هذه المقدمة." [4]. فلا يعدو أن تكون المقدمة طرحا لموضوع التأليف، ثم إحاطة مركزة بعناصره أو خطته أو أقسامه أو تقريظه أو شكر من كانت لهم يد في إخراجه.

ومن خلال ما سبق عرضه من نماذج الصورتين، المقدمة الموسعة والمقدمة المضيقة، يمكن القول إنه متى كانت هنالك دراسة مفصلة لموضوع الكتاب وقضاياه، كنا أمام مقدمة موسعة. ومتى وقف الأمر عند حدود التعريف بالكتاب ودواعي تأليفه وخطته وتقريظه ومصادره، فنحن إزاء مقدمة مضيقة. والجدير بالذكر أن المقدمة الموسعة تشتمل، بالإضافة إلى الدراسة، على مكونات المقدمة المضيقة بما في ذلك بسط القول في دواعي التأليف وخطته ومنهجه ومصادره.

ولكن لابد لنا من الوقوف عند أمر هام يتصل أساسا ببعض أصول التقديم كما عرفها القدامى. فقد علمنا من خلال ما سبق أن سطرناه بخصوص شروط

1- المرجع نفسه ، ص. 10 .

2- نفسه ، ص. 10 .

3- نفسه ، ص. 9 .

4- مقدمة في نظرية الأدب : عبد المنعم تليمة ، ص. 6 .

التقديم عند العلماء المسلمين القدامى، أو التقديم يأتي في قسمين اثنين: قسم ممهد يتوافر على أربعة عناصر، وقد تزيد في بعض التقديمات لتصبح خمسة؛ وهي: البسملة، والحمدلة، والتصلية، والتسليم، بالإضافة إلى التشهد. وعلمنا أيضا أن جميع مكونات هذا القسم الأول من المقدمة واجبة بحكم الشرع، بالرغم من أنها قد تغيب في التطبيق. هي لا تغيب كلها، ولكننا لاحظنا أن بعض المؤلفين القدامى كانوا يهملون الحمدلة أو التصلية أو التسليم أو التشهد، لكنهم لا يقدمون مؤلفاتهم دون الوقوف عند واحد أو أكثر من هذه المكونات.

وما لاحظناه في مقدمات المحدثين أنها تضرب صفحا عن هذا القسم الأول ومكوناته؛ فغالبا ما نجد المقدمة بتراء خالية من البسملة أو الحمدلة أو التصلية أو التسليم، وكأننا أمام مقدمات يكتبها مؤلفون لا علاقة لهم بما هو واجب بحكم الشرع وما هو غير واجب. فكما فرض الله سبحانه وتعالى الصلاة ونهى عن شرب الخمر والميسر وغير ذلك، فرض افتتاح الكلام بالبسملة وجعلها فاتحة لجميع سور القرآن الكريم إلا واحدة، وجعل الحمد واجبا انطلاقا من أنه أول سور القرآن الكريم، وأمر عباده أن يصلوا على الرسول ويسلموا عليه، بالإضافة إلى أن التشهد هو أول ركن من أركان الإسلام. فهل لكل هذا أثر في تقديمات المحدثين؟ تساءلت مرارا وطرحت السؤال على كثيرين ممن لهم صلة وثيقة بصنعة التأليف: لماذا لا تفتتحون مقدماتكم بالبسملة وحمد الله والصلاة والسلام على رسوله؟ فلم أظفر بإجابة؛ كل ما أخذته تعجب من هذا الأمر وشبه توبيخ للنفس.

وما يقال عن افتتاح المقدمة يقال عن ختم هذه المقدمة. فقد اعتاد القدامى وهم يختمون مقدماتهم: شكر الله على نعمة الصحة والبصر وطول العمر وأن ذلل لهم الأسباب حتى استووا على تأليف ما هم بصدد الخوض فيه. ولا أثر لكل هذا في تصانيف المحدثين؛ أقصد مقدماتهم. غير أن هذا القول لا يجب أن يعمم على جميع ما نقرؤه من مقدمات المحدثين، فمنها عدد قليل جدا لبى هذه الدعوة التي هي فرض أكثر مما هي دعوة. هذا بعض ما يمكن للدارس أن يلاحظه

بخصوص طريقة المحدثين في تقديم مؤلفاتهم الإبداعية وغير الإبداعية. ونـأتي بعد هذا للوقوف عند مظاهر العنونة في المؤلفات غير الإبداعية. فكيف يعنـون الدارسون مؤلفاتهم الأكاديمية؟ هل تخضع العنونة عندهم لنفس ما تخضـع لـه العنونة عند المبدعين أم أن هنالك بعض الخصوصيات؟ وما علاقة العنونة عند القدامى- وأكثر تأليفهم من النوع التنظيري الناقد التحليلي- بمـا نقـرؤه عنـد المحدثين؟

الفصل الثالث

العنونة
المفهوم والبناء والوظائف

1)- مفهوم العنــوان.
2)- مــوقعيــة العنــوان.
2-1)- وضع الكتــابــة:
2-1-1)- علاقة المؤلف بالــنص.
2-1-2)- علاقة المؤلف بالعنوان.
2-1-3)- علاقة النص بالعــنوان.
2-2)- وضع الــقــراءة:
2-2-1)- علاقة القارئ بالعنوان.
2-2-2)- علاقة القارئ بالنــص.
2-2-3)- علاقة العنوان بالنــص.
3)- العنوان الخارجي والعناوين الداخلية.
4)- وظــائــف العــنــونــة:
4-1)- الوظيفة الوجوديــة.
4-2)- الوظيفة الإشهاريــة.
5)- بــنــيــة الــعــنــوان.
6)- اختيــار الــعــنــاويــن .

تقوم قراءة العنوان داخل نص من النصوص الإبداعية على مجموعة من الدعائم والشروط التي وجب على الدارس حفظها قبل الإقبال على فعل القراءة. وأبرز هذه الشروط أن يُعلَمَ أنه كانت للمؤلف/ المبدع مقاصد من وراء ذلك العنوان، وأن اختياره ذاك مبني على وعي حقيقي ومسؤولية تامة. وإن لم يستطع القارئ إدراك أمر كهذا والحسم فيه- وما أصعب الحسم في مثل هذا الأمر- فعلى الأقل يكون القارئ ذا حس نقدي سليم يمكنه من قراءة عتبات النص، والعنوان أحدها، قراءة تؤمن بسيادة النص/ المتن، وأن هذا النص هو الأصل الذي وجب أن تُقرَأ العتبة في ضوئه؛ وليس العكس. لقد سبقت الإشارة إلى أن العتبات مجرد لواحق أوجدها قانون التأليف لحماية النص/ الكتاب وحفظه والتعريف به وإشهاره، بالإضافة إلى أنها تقدم بين يدي القارئ شكلا من أشكال التجنيس التي يمكن أن يصنف الكتاب في خانته.

ولما كانت عتبة العنوان، إلى جانب مقدمة الكتاب، إحدى أهم مصاحبات النص، فإن لقراءتها وتأول عناصر المحيط الذي يلفها داخل صفحة الغلاف أهمية كبرى وتأثيرا بالغا قد يخدم النص ويضيف إليه، وقد ينزلق بفهمه إلى ما لم يقصده المؤلف بالمرة. لذلك وجب أخذ الحيطة وتدبر الأمر من جميع جوانبه حتى تكون القراءة هادفة وموضوعيه تتلمس طريقها وسط الدلالات الكبرى للمتن.

1)- مفهوم العنوان:

كلنا يعلم أن عتبة العنوان هي الحاضر الأول على صفحة غلاف كل كتاب؛ ومثل هذا الحضور في الواجهة يمنحها مكانة خطيرة سواء تعلق الأمر بحفظ قيمة الكتاب، أو تسويقه، أو مكانة صاحبه. لكن هذه الطوبوغرافية الفيزيقية لم تخدم أبدا قضية العنوان من حيث هو معطى قرائي يهتم به الدارسون؛ إذ بقي هذا المكون الحاضر الغائب الذي قلما انتبهت إليه الدراسات سواء على مستوى الطروحات النظرية أو الأعمال التطبيقية. لهذا قلت التعريفات الذي وقفت عند

مفهوم العنوان على أنه مصاحب من مصاحبات النص؛ اللهم بعض الكتابات التي حاولت، بعسر شديد، أن تفهم ما جاء به صاحب كتاب (عتبات / Seuils) جيرار جينيت/ Gérard Genette. واستطاع من ألفوا في معاجم اللغة العربية من العلماء المسلمين القدامى، وهم يقفون عند المفاهيم اللغوية، أن يسعفونا بمجموعة من الدلالات التي لها ارتباط وثيق بالدلالة الاصطلاحية الحديثة التي يمكن أن ينطوي عليها العنوان بصفته مصاحبا من مصاحبات النص. وأبرز هذه الدلالات التي يستطيع القارئ تتبعها في معاجم اللغة العربية أربع هي: دلالة الظهور أو الإظهار، ودلالة القصد إلى الشيء، ودلالة الوسم والأثر، ودلالة التعريض التي هي في مقابل التصريح.

جاء في (لسان العرب) لابن منظور الإفريقي: "عَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُه لكذا، أي عرضْتُه له وصرفتُه إليه. وعَنَّ الكتابَ يَعُنُّه عنّاً، وعَنَّنَه كعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُه وعلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عَنَّنْتُ الكتابَ تعنيناً وعَنَّيْتُه تَعْنِيَةً، إذا عنْونْتُه؛ أبدلوا من إحدى النونات ياءً. وسمي عنواناً لأنه يَعُنُّ الكتابَ من ناحيته، وأصله عُنّانٌ، فلما كثُرت النونات قُلبَتْ إحداها واواً." [1]. وقال أيضا: "عَنَّ الشيءَ ويَعُنُّ عنناً وعُنُوناً: ظَهَرَ أمامكَ. وعَنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عنّاً وعُنوناً، واعْتَنَّ واعْتَنَّ: ظَهَرَ واعتَرَضَ." [2]. فهذا هو معنى الظهور أو الإظهار؛ أي أن العنوان يحمل دلالة إظهار الشيء بعد أن كان خفيا غير مرئي؛ فأنت تظهره بواسطة العنوان الذي تضعه له.

ومما جاء في دلالة الإرادة والقصد التي تفهم من استعمالنا هذه المادة اللغوية قول ابن منظور: "ومعنى كل شيء: محنته وحاله التي يصير إليها أمره. وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد. وعنيت بالقول كذا: أردت. ومعنى كل كلام ومعْناته ومعنيته: مقصده.." [3].

[1]- لسان العرب : ابن منظور الإفريقي ، دار صادر ، بيروت ، 290/13 (مادة : عنن) .
[2]- المصدر نفسه .
[3]- نفسه .

وتبقى دلالة الوسم والأثر الأكثر ظهورا في تعاريف القدامى، كما أنها الأكثر ارتباطا بالدلالة الاصطلاحية التي تُرادُ لمفهوم العنوان على أنه عتبة ومصاحب من مصاحبات النص. فقد ذهب أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت. **335** هـ) إلى أن "عنوان الكتاب وعنونته.. وهي اللغة الفصيحة. وبعضهم يقول: علونت؛ وقد قيل: العنوان: (فعوال) من العلانية؛ لأنك أعلنت أمر الكتاب، وممَّنْ هو، وإلى مَنْ هو. والعنوان: العلامة؛ أنك علَّمْتَه حتى عُرِفَ بذكر مَنْ كَتَبَه إليه.. وقال المامون لرجل رآه في موكبه فلم يعرفه، وكان جسيماً: ما هذه الجسامة؟ قال: عنوان نعمة الله ونعمتك يا أمير المؤمنين.." [1]. وقيل: "العنوان: الأثر الذي يُعرَف به الشيء. وتقول العرب: ما عنوان بعيرك؟ أي ما أثره الذي يُعرَفُ به." [2]. وذكر ابن أبي الأصبع (ت. **654** هـ) في (تحرير التحبير) أن العنوان هو: "أن يأخذ الإنسان في غرض له من وصف أو فخر أو مدح أو هجاء أو عتاب أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنواناً لأخبار متقدمة وقصص سالفة." [3]. وقال ابن منظور: "قال ابن بري: والعنوان: الأثر؛ قال سوار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها جعلتها للتي أخفيت عنوانا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله عنهما:

ضحوا بأشمط عنوان السجود له يقطع الليل تسبيحا وقرآنا" [4]

ومما جاء في مادة (عنا) قول ابن منظور: "قال ابن سيدة: العنوان والعنوان سمة الكتاب. وعنونه عنونة وعنواناً، وعنّاً، كلاهما: وَسَمَه بالعنوان." [5]. وقال أيضا: "قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود؛ أي أثر.. وأنشد:

---

[1]- أدب الكاتب : الصولي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص. 143-144 .

[2]- المصدر نفسه ، ص. 147 .

[3]- تحرير التحبير : 211/1 .

[4]- لسان العرب : ابن منظور ، مادة (عنن) .

[5]- المصدر نفسه ، مادة (عنن) .

وأشمــط عنوان به من سجــوده كركبة عنز مــن عنوز بني نصر "[1]
وقيل في باب التعريض: "يقال للرجل الذي يُعرض ولا يصرح: قد جعــل كــذا وكذا عنواناً لحاجته؛ وأنشد:

وتعرف في عنوانها بعض لحينها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا "[2]

ففي العنوان إذن مظهر من مظاهر الظهور والإفشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء. كما يحمل العنوان دلالة التعريض التي تناسب وضعا من الأوضاع التي لا يستطيع فيها المؤلف التصريح والبوح بكل ما يضطرم في أعماقه، فيجد في العنوان متنفسا يقدم من خلاله مقاصده. ويؤدي العنوان مفهوم الأثر والوسم؛ أي أن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان من جهة وكيانين آخرين مرتبطين به ابتداء هما: المؤلف والمتن، بالإضافة إلى كيان ثالث سيدخل دائرته– بعــد الاكتمــال والاستواء– هو القارئ. فالعنوان إذن علامة وإعلان يضعهما المؤلف من أجــل تعليم كتابه ووسمه بسمة أو سمات تدل على جنسه وتحدد موضوعه ووجهته.

والعنوان عند اللغويين ظاهر يكشف عن باطن؛ لأنــه يــنم عــن العلاقــة الموجودة بينه وبين الذات التي اختارته، وفي حالة كهذه لا يكشف العنوان عــن محتوى الكتاب فحسب، بل يتعدى ذلك إلى تصوير بعض الزوايا النفسية الخفيــة عند المؤلف، وزوايا أخرى سوسيو نفسية تتصل بالمجتمع الذي أنتج وسطه ذلك الكتاب. من هنا رأى (شارل كريفيل/ Ch. Grivel) أن العنوان "يعلن عن طبيعة النص؛ ومن ثم نوع القراءة التي تناسب هذا النص." [3]. وإن كنا لا نتفق كليا مع ما ورد في هذا الفهم، فعلى الأقل نقر أن العنوان يعرب في كثير من الأحيــان– حين يتعلق الأمر بالمؤلفات غير الإبداعية– عن طبيعة النص. كما أنه يشــارف

---

[1]– نــفــســه .

[2]– نــفــســه .

[3]– السيميوطيقا والعنونة : جميل حمداوي – ضمن مجلة (عالم الفكر) ، مجلــد : 25 ، ع. 1973/3 ص. 107 .

حدود هذه الطبيعة في بعض النصوص الإبداعية التي وضع لها مؤلفوها عناوين تحاول تلخيص الرؤية الإبداعية للمؤلف.

وفي الوقت نفسه غلط من ذهب إلى أن العنوان يقدم بين يدي القارئ "معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه.. فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، غير أنه يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه." [1]. فكيف يمكن لهذه الكلمة أو أكثر من كلمة أو حتى جملة من كيان العنوان أن تمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته؛ إن كانت هي نفسها التي في حاجة إلى زاد ثمين لقراءة لفظها؟ بل وكيف يقدم لنا العنوان معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؟ معنى هذا أننا سنقرأ آلاف الكلمات ومئات الجمل ومئات السياقات في ضوء كلمة واحدة؛ وهذا ما لا يقبله عقل أبدا. صحيح أن عنوان الكتاب يعرب أحيانا عن مضمون الكتاب؛ خاصة في النمط الفكري والتنظيري؛ كما هو الحال في اختيار ابن خلدون (ت. 808 هـ): (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، أو (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني أو غيرهما، لكن النمط الإبداعي نادرا ما يعرب عنوانه عن موضوع متنه وبالتالي مقاصد صاحبه.

وينظر البلاغيون إلى العنوان على أنه تلخيص واختصار؛ إذ يقوم فيه المؤلف باختزال القول وحذف كل ما لا حاجة إليه، مع تقريب مضمون الكتاب من القارئ الذي يجد في الملخص/ العنوان المقدَّم له مجموعة من العلامات الدالة على مضمون الكتاب؛ والعنوان الذي قدمنا منذ قليل لابن خلدون صورة لهذا الاختزال والاختصار. ومن أمثلة ذلك أيضا عنوان الإمام كمال الدين أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد النباري النحوي (ت. 577 هـ): (الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين)، ومن ذلك

---

[1]- توظيف العناوين في تأليف المصنفات : البادئ والأهداف – ضمن منشورات مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة الحسن الثاني – الدار البيضاء : 1995 ، ص. 96 .

أيضا عنوان لسان الدين بن الخطيب (ت. 776 هـ) (أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام). فكل كلمة من كلمات هذه العناوين علامة ومؤشر على جانب من الجوانب التي يطرحها موضوع الكتاب.

ونجد من هذه العناوين القديمة التي وُشِّحَتْ بها كتب الأدب والتاريخ طائفة لا تبين على حقيقة المضامين التي تحتويها الكتب التي تسمها؛ ومن أمثلة ذلك: (كناسة الدكان بعد انتقال السكان) و (نفاضة الجراب في علالة الاغتراب) للسان الدين بن الخطيب، و (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) و (مطمح الأنفس ومسرح التأنس) لأبي نصر الفتح ابن خاقان (ت. 529 هـ)، و (العقد الفريد) لأحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي (ت. 328 هـ)، وغير هذا كثير. والعلة من وراء هذا البعد الركزي أو الاستعاري أو الكنائي الذي وردت فيه سياقات هذه العناوين؛ وهذه خصلة عُرِفَ بها القدماء في تشكيل عناوين مؤلفاتهم.

أما المناطقة، فيعتبرون العنوان مفهوما للموضوع ووصفا له، مادام الكتاب الذي لا يحمل عنوانا يظل في طي المجهول وليس هنالك ما يشجع على قراءته منذ الوهلة الأولى. فهو– على حد تعبير (ليو هـ. هوك): "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده ، وتدل على محتواه، وتغري الجمهور بقراءته." [1]. وقد تخرج مثل هذه العلامات اللسانية المكونة لجسد العنوان عن إطارها المباشر الذي يفرض دالا يساوي مدلولا إلى الإيماء والتلميح، فنقع في ما أشار إليه (أمبرتو إيكو/ Emberto Eco) حين رأى أن العنوان: "للأسف تأويلي منذ اللحظة التي نضعه فيها، أو إنه يومئ إلى أمر غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه فيه لاكتشاف تلك البنيات المولدة لدلالته." [2]. ولا سبيل إلى وضع اليد على هذا الأمر الغائب في النص والمطلوب

[1] -Genette (Gérard) : Seuils , Collection : Poétique , Ed. Du Seuil , Paris , 1987 p.73.

[2]- كتاب الأستاذ جيرار جينيت السالف الذكر ، ص. 88 .

قراءته أو قراءة بعض مفاتيحه في العنوان إلا بالاستواء على فهم دلالات النص نفسه. من هنا فقط يستطيع العنوان أن يتوالد مرات متعددة؛ والسر في ذلك المتن/ النص الذي يوجد من ورائه بكل ما ينطوي عليه من غنى دلالي. وذهب جيرار جينيت إلى أن العنوان الجيد هو الوسيط الحقيقي للكتاب.

والعنوان بعد كل هذا كلمة أو جملة أو حرف أو بضعة حروف متفرقة؛ فهو من هذه الجهة اللفظية يعكس افتقارا لغويا شديدا، لهذا قلنا إنه دائما في حاجة إلى من يغني افتقاره ويشد أزره؛ والغني هنا هو النص. فالعنوان إذن جزء صغير عبارة عن متوالية صوتية لا يمكن أن تمارس سلطتها الدلالية الفارقة إلا عن طريق المتن الذي وضعت لتسمه وتدل عليه. ويبقى على المتلقي/ القارئ المهتم بأمر الكتاب أن يحول- عن طريق قراءة المتن- هذا الفقر الذي يعيشه العنوان إلى غنى دلالي؛ فهو إذن مطالب بملء هذه الفراغات التي يُصيرُ العنوان أن يطلع بها دائما على القراء. كما أنه- القارئ- مطالب بتوجيه قراءة العنوان الوجهة السليمة التي تنسجم ودلالات النص. قال القاضي التنوخي يذكر سبب تسمية كتابه (الفرج بعد الشدة): "لأنه قد صار جاريا مجرى تسمية رجل اسمه محمد أو محمود أو سعد أو مسعود. ". ووضعية العنوان هنا أفضل بكثير من وضعية أسماء الأشخاص، مادمنا نعثر على كثيرين يحملون اسم محمد أو أحمد أو سعد أو علي ؛ لكن عنوان الكتاب واحد، وهو العلامة التي لا تفارقه أبدا، إنه اسمه العَلَمُ، كلما ذُكِرَ عرف المتلقي الوجهة المقصودة به.

2)- موقعية العنوان:

تقع عتبة العنوان، شأنها شأن النص الذي تسمه، على مسافة وسطى بين المبدع والمتلقي. فالمؤلف يقوم بعمليتين اثنتين: كتابة المتن/ النص، ثم بعد ذلك اختيار عنوان ملائم مؤثر كاف شاف لذلك المتن. من هنا تتأخر عملية اختيار العنوان عند المبدع إلى الآخر. وهذا عكس ما نجده عند القارئ المهتم الذي يقوم أيضا بالعمليتين نفسيهما؛ ولكن بترتيب مختلف، حيث تتقدم عملية تعرف العنوان

وتتأخر عملية قراءة المتن؛ شريطة أن تكون عتبة العنوان– وهي رسالة موجهة من المبدع إلى القارئ– مقنعة مؤثرة جذابة. وفي الترسيمة التالية بيان ذلك:

المبدع

النص 1 : المتن

النص 2 : العنوان

المتلقي

والملاحظ أن وضع كل من المبدع والقارئ مختلفان اختلافا تاما: فالمبدع ملزم بالقيام بالعمليتين معا: الأولى والثانية ووفق الترتيب الذي أشرنا إليه؛ أي الانتهاء من كتابة النص ثم وضع عنوان لذلك النص. أما القارئ فغير ملزم بالقيام بالعمليتين معا: فقد يكتفي بالعملية الأولى– قراءة عنوان الكتاب– دون الإقبال على قراءة المتن؛ ويحدث هذا عند القارئ غير المهتم، كما يحدث عند من لم يقنعه العنوان الذي وضعه المؤلف أو لم يؤثر فيه أو لم يصل إلى درجة إثارة

فضوله لدخول عالم المتن. كما أن هذا القارئ غير ملزم بالقيام بالعمليتين وفق ترتيب الكتابة عند المبدع: إنه يبدأ بالعنوان ثم يتجه نحو النص. وهذا يجعلنا أمام وضعين مختلفين تتمخض عن كل واحد منهما ثلاث عمليات كبرى:

2-1)- وضع الكتابة أو زمن انطلاق العملية الإبداعية / التأليفية

وينبثق عن هذا الوضع ثلاثة مكونات هي:

(المؤلف ـــ النص ـــ العنوان). وتنتج لنا هذه المتوالية ثلاث علاقات:

أولا: علاقة المؤلف بالنص:

وهي العلاقة الأولى والقديمة سواء على مستوى الفكر أم التجسيد الواقعي. فالمؤلف حين يهم بالكتابة، فإنه يفكر في كتابة النص قبل أي شيء آخر، ثم إن هذا النص هو الشغل الشاغل للمؤلف؛ فهو أصل الكتابة ومشروعها ومقصدها. والعلاقة هنا هي بين حاكم (المؤلف) ومحكوم (النص)؛ لكنه المحكوم الذي سرعان ما يأخذ حقه من القرار الذي كان– ابتداء– كله بين يدي المؤلف. لهذا يمكن القول: إن العلاقة بين المؤلف والنص علاقة تعاون وتآزر ومساندة، وهي بصفة خاصة علاقة بين النفسي الذي هو المؤلف واللغوي المتعدد الأنحاء الذي هو النص.

ثانيا: علاقة المؤلف بالعنوان:

وهي علاقة متأخرة في الزمان، وقد تكون فكرة اختيار العنوان مواكبة لفكرة الكتابة ؛ إلا أن الغالب أن ينتهي المؤلف أولا من كتابة المتن ثم يختار عنوانا لذلك المتن. والعلاقة هنا علاقة بين أطراف ثلاثة– في الحالة التي يكون فيها المؤلف قد وضع عنوانه بعد الانتهاء من كتابة النص؛ أي لم تكن جملة أو كلمة العنوان قد اختيرت أثناء الكتابة– هي: العنوان من جهة والمؤلف والنص من جهة ثانية. وهذا يعني أن العلاقة قائمة بين اللغوي المتعدد والنفسي من جهة واللغوي الموصوف بالافتقار من جهة ثانية؛ فالمؤلف والنص يمارسان سلطتهما

على العنوان، فيكون الاختيار من لدن المؤلف، ولكن باتفاق مع النص الذي لـن يقبل أن يوضع له عنوان يخالف مقاصده وما جاء من أجل تحقيقه.

ثالثا: علاقة النص بالعنوان:

يحاول النص الناجح جهد المستطاع أن يكون له عنوان في مستوى تطلعاته؛ وهذا بإيعاز من شخصية المؤلف. ويمكن أن نصف هذه العلاقـة بـين الـنص والعنوان بأنها أيضا قديمة؛ أي أن النص يرسم معالم عنوانه منذ السطور الأولى دون أن تكون للمؤلف، بوصفه ذاتا مفكرة مبدعة، فكرة مسبقة عـن العنـوان. والعلاقة في هذا المستوى التتويجي علاقة بين اللغوي المتعدد بمرجعياته ودلالاته وأبعاده النفسية والاجتماعية والعقديـة والسياسـية البعيـدة الغـور، واللغـوي الموصوف بالافتقار المحتاج دائما إلى من يغني افتقاره.

2-2)- وضع القراءة:

ويتكون هذا الوضع من مكونات ثلاثة تظهرها لنا المتوالية التالية: (القـارئ ـــ العنوان ـــ النص). وعن هذه المتوالية تنبثق ثلاث علاقات كبرى تمامـا كما هو الشأن في الوضع الأول. والملاحظ أن رأس الوضع هنا هو القارئ الذي يتلقى العمل الإبداعي، بعكس الوضع الأول الذي كان فيه المؤلف/ المبدع هـو رأس المتوالية. وهذا يفيد أن كل واحد منهما عمدة بالنسبة للنص: الأول يبدعـه والثاني يقرؤه. الأمر إذن يتعلق بمرسلة (رسالة) طويلة يبعثها المؤلف (المرسل) إلى جمهور القراء (المرسل إليه). ولهذه الرسالة سـنن دلالـي مشـترك بـين الطرفين، كما أن لها قناة تمر منها لتصل مقنعة مؤثرة إلى شخص المتلقي.

وما دمنا نتحدث عن النص من منظوره التواصلي، لابد من الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية وهو أن ثمة فرقا بين النص الشفوي المتـداول بـين مرسـل ومرسل إليه والنص الكتابي؛ ذلك أن الأول لا يحتاج إلى عنوان يكون له علامة وسمة تحفظه وتعرف به وتشهره، بينما يكون الثاني في أمس الحاجة إلى هـذا

العنوان الذي يصونه ويحفظه من الضياع والتحريف والانتحال. والسر في هذا التباين بين الشفوي والكتابي هو أن للشفوي عنوانه الكامن في السياق الواقعي الواحد المحدد الذي يجلس فيه المتكلم إلى المستمع، بينما يغيب هذا السياق ويتلاشى في النص المكتوب إذ يخرج النص إلى ما لا نهاية له من السياقات التي يخلقها جمهور القراء حين يقبلون على قراءة النص. وفي حالة كهذه يكون العنوان ضرورة لازمة. ولنا بعد هذا أن نقف عند هذه العلاقات التي يخلقها وضع القراءة:

أولا: علاقة القارئ بالعنوان:

هي العلاقة الأولى الحاصلة في الوضع الذي يخرج فيه الكتاب/ النص الإبداعي من بين يدي المؤلف إلى جمهور القراء. وتتميز هذه العلاقة بالعفوية وانعدام القصد؛ لهذا أمكن التمييز داخل هذه العلاقة بين وضعين اثنين: وضع القارئ المهتم ووضع القارئ غير المهتم. فالأول يقرأ العنوان ليكون له عتبة في قراءة النص/ المتن، بينما يكتفي الثاني بقراءة العنوان دون الدخول في مغامرة النص؛ بل إنه يقرأ هذا العنوان لأن بصره وقع عليه دون قصد أو تعمد. والعلاقة هنا قائمة بين كيان نفسي هو شخص القارئ وكيان لغوي موسوم بالافتقار هو العنوان. لكن في هذا اللغوي المفتقر بعض الإشارات النفسية المدسوسة في ثوب لغوي أو على الأقل مخطوط (ألوان أو صور أو أشكال هندسية أو غير ذلك من أجل الإثارة والتأثير). وبالرغم من هذه المصاحبات التي توضع بجانب العنوان وهي موجهة إلى القارئ، يبقى هذا العنوان في حاجة ماسة إلى تأولات القارئ وذكائه لتحويل هذا الافتقار. والملاحظ أن النص- في الوضع السابق- كان هو المسؤول على تحويل افتقار العنوان إلى غنىً. ولا سبيل للقارئ إلى تحقيق غنى العنوان إلا بالرجوع إلى قراءة المتن والاستواء على دلالاته؛ فالمفتقر لا يغني نفسه بنفسه.

ثانيا: علاقة القارئ بالنص:

الملاحظ في هذا الوضع الثاني– وضع القراءة– أن النص انزلق إلى المرتبة الثانية داخل المتوالية:

الوضع الأول: (المؤلف ــــ النص ــــ العنوان).

الوضع الثاني: (القارئ ــــ العنوان ــــ النص).

فالاهتمام بالعنوان هنا سابق على الاهتمام بالنص، لأن العنوان يقع في الواجهة وهو العتبة الأولى التي قد يدخل منها المؤلف عالم النص وقد يقفل راجعا إذا لم يستطع العنوان المختار أن ينتزع منه الرغبة في قراءة المتن/ النص. ولازالت العلاقة هنا قائمة بين الكيان النفسي المتمثل في شخص القارئ والكيان اللغوي المتعدد الغني بالدلالات الذي هو النص. والملاحظ أن علاقة القارئ بالنص أقل شأنا بالمقارنة مع علاقته بالعنوان؛ فهذه هي المسيطرة على فكره والموجهة لكل اختياراته، لهذا صدق القدامى كما صدق المحدثون حين ألحوا على ضرورة الاهتمام بالمبادئ والافتتاحات في الشعر كما في النثر؛ قال ابن رشيق القيرواني: "وبعد فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّدَ ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة.." [1]. وقال قبل ذلك: "لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح.." [2]. فما يبدأ به الشاعر في المنظوم من جميل الغزل ورقة النسيب شبيه بما يأتي به الناثر عنوانا حسنا مؤثرا جذابا لمجموعته القصصية أو الشعرية أو لمسرحيته أو غير ذلك من الأجناس الإبداعية.

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، 218/1 .

[2]- المصدر نفسه ، 117/1 .

ثالثا: علاقة العنوان بالنص:

تختلف علاقة النص بالعنوان في الوضع الأول عن العلاقة التي يقيمها في الوضع الثاني العنوان مع النص. ذلك أن النص في الوضع الأول هو الذي يمسك بتلابيب العلاقة وهو الذي يملي شروطها؛ إنه الموجد لحياة العنوان. أما في الوضع الثاني، فالعنوان هو السيد مادام يشير إلى النص ويعرّف به. إنه المحطة الأولى التي وجب المرور بها للدخول في حياة النص. فالعلاقة هنا وظيفية؛ أي أن العنوان يقوم بوظيفة التنبيه على من كان سببا في وجوده، وهي علاقة بين كيان لغوي موصوف بالافتقار وكيان لغوي ثان غني. وبالرغم من هذه الموقعية الهامة التي يتبوؤها العنوان في هذا الوضع الثاني، إلا أنه دائما في حاجة إلى من يفك طلاسمه ويغني افتقاره ويمد في حياته؛ إنه المتن/ النص.

وسبق لمحمد فكري الجزار[1] أن أشار إلى بعض هذه العلاقات التي تقوم بين هذا الثلاثي: المؤلف والنص والعنوان، إلا أنه لم لم يفصل في العلل التي تنشأ عنها هذه العلاقات سواء في الصورة التي تتم بها عند المؤلف أم تلك التي تنتهي بها عند القارئ. وتبقى عتبة العنوان، تلك التي يختارها المؤلف عن وعي ويتحمل جميع مسؤولياته فيها ويقصد من ورائها إلى مجموعة من الدلالات ، واحدة من أهم عتبات النص التي بإمكانها- حين تدخل في علاقة مع نوعين من الموقعيات: الداخلية والخارجية- أن تؤسس لقراءة فاعلة ومتفاعلة للمتن الذي تسمه وتشير إليه.

وأريد أن أعود من جديد للحديث عن موقعية العنوان، وهذه المرة من جهة الطوبوغرافية المكانية التي يحتلها فوق ما سمي بالغلاف أو صفحة العنوان أو مواضع أخرى سيأتي الحديث عنها. لقد أشار (جيرار جينيت) في مؤلفه (عتبات) وبعد ذلك في مؤلفه (صور 5/ Figures) أن كل عنوان يتخذ لنفسه، حين الخروج إلى جمهور القراء أربع موقعيات أساسية تكاد تكون دائمة ومطردة في

[1]- انظر كتابه : (العنوان وسيميوطيقا الاتصال) ، سل. دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .

أكثر الإصدارات كيفما كان الجنس الأدبي أو العلمي الذي تدخل ضمنه هذه الإصدارات:

- موقعه على الغلاف / غلاف الكتاب.
- موقعه على ظهر الغلاف.
- موقعه على ما يسمى بـ (صفحة العنوان).
- موقعه على الصفحة الموهمة بالعنوان على حد تعبير جيرار جينيت؛ وغالبا

ما تشتمل هذه الصفحة الموهمة على العنوان لوحده دون أن يشاركه في هذه المساحة البيضاء الشاسعة مكون آخر. وقد يأتي العنوان ضمن هذه الموقعية الرابعة في صورة مختصرة تتنازل عن بعض ألفاظ العنوان دون الإخلال بدلالته ووظيفته الإشارية.

ولابد هنا من الإشارة إلى أن هذه الموقعية الرابعة غالبا ما تغيب في إصدارات بعض دور النشر التي تخرج منشوراتها بدون هذه الصفحة. كما يتخذ العنوان موضعاً آخر للظهور؛ وهو ظهور متردد متواصل في أعلى كل صفحة من صفحات الكتاب إلى جهة اليسار. تلك أهم الموقعيات التي أشار إليها صاحب كتاب (عتبات) من خلال ما استقرأه من تجارب الغربيين المتمثلة في إصدارات دور النشر وطرق الناشرين في إخراج ما يطبعونه من كتب إلى جمهور القراء.

وحين نتحدث عن موقعية العنوان، وجبت الإشارة إلى أن الأمر يتعلق بجمهور الناشرين أكثر ما يخص جمهور الكتاب والمؤلفين؛ لهذا لا يمكننا بأي حال من الأحوال اعتبار موقعية العنوان ، أيا كانت صورتها والجهة والشكل اللذان وردت عليه، عتبة ذات دلالة من شأنها أن تقود إلى فهم النص أو تساعد على تأول مقاصد صاحبه. فقد سبق التنبيه إلى أن العتبة لا تكون مستحقة لهذه الصفة إلا إذا فتحت أمام القارئ نافذة من نوافذ القراءة.

وفي غياب تام لصفحة العنوان التي لم تظهر في الغرب الأوروبي إلا بين سنتي 1475 و 1480، بالإضافة إلى صورة الغلاف التي ظلت أيضا غائبة حتى

ظهور الطباعة، كان العنوان عبارة عن مكون من بين مكونـات كثيـرة تـأتي مزدحمة مع متن الكتاب؛ خاصة مقدمته. وهذا يعني أنه لم يكن للعنـوان قبـل ظهور الطباعة وازدهارها أي وضع قار مقنن مضبوط يحميه مـن الاخـتلاط بالعناصر الأخرى. وكان من عادة العلماء المسلمين القدامى ممن تعاطوا صنعة التأليف– وهم كثيرون– أن يوردوا عنوان الكتاب– المخطوط طبعا– في أعلـى الصفحة التي ستحتضن خطاب المقدمة. ويدفعنا مثل هذا الدأب للحـديث عـن وضعين اثنين رئيسين للعنونة كما وقعها المؤلفون المسلمون القدامى:

– الموقـعـية التي يرد فيها العنوان في أعلى صفحة المقدمة، متوسطاً، ومن تحته اسم المؤلف. والعادة أن يرسم هذا العنوان بخط بارز يختلـف عن بقية الخط الذي سيكتب به المتن، وقد يأتي وسط إطار مربع الشـكل أو مستطيله وأحيانا في شكل هندسي ثلاثي الأضلاع أو وسط دائرة.

– الموقـعية التي يرد فيها العنوان في أعلى صفحة المقدمة من أقصـى اليمين، في سطر واحد مع اسم المؤلف الذي يرد في مرتبة ثانيـة. وقـد يرسم العنوان في هذه الموقعية الثانية بخط سميك بارز يباين خط المتن، وقد يكتب بالخط نفسه الذي كتب به المتن.

ووجدنا من بين العلماء المسلمين القدامى، خاصة في بداية حركة التـأليف، من لم ينهج هذا النهج المنظم لموقعية العنوان؛ فأورد عنوان مؤلفه فـي إطـار خطاب المقدمة مباشرة بعد البسملة أو حمد الله والصلاة على رسـوله الكـريم صلى الله عليه وسلم؛ كأن يقول مثلا: "... هذا كتاب في أخبار... تأليف العبـد الفقير إلى عفو ربه...". وجمع مؤلفون آخرون بين هذه الطريقة واستعادة عنوان الكتاب واسم صاحبه وسنة الانتهاء من التأليف في آخر صفحة مـن صـفحات المخطوطة. وكان النساخون– وهم في وضع أشبه ما يكون بوضع الناشرين في عصرنا– يثبتون حين الانتهاء من استنساخ الكتاب عنوان التأليف دون أن ينسوا التنصيص على اسم صاحبه والسنة التي تمت فيها عملية الاستنساخ والذي قـام بهذه العملية. وهذا شبيه بإشارة المحدثين إلى سنة النشر واسم الناشر وعنوانه.

وحين نتصفح كثيرا من الإصدارات الحديثة نعثر على أثر لهذا الوعي الذي كان عند القدماء؛ ومرده إلى حرصهم الشديد على توثيق كل ما يأتون به من خبر أو كتاب أو غير ذلك كما نص على ذلك الذكر الحكيم في كثير من آيه.

3)- العنوان الخارجي والعناوين الداخلية:

حتى أولئك الذين لا صلة لهم بفقه العناوين ودراسة أشكالها ووظائفها وكيفية اشتغالها وتوالدها، يعرفون أن الأمر يتعلق بنوعين كبيرين من العناوين: العنوان الخارجي والعناوين الداخلية. والمقصود هنا بالعنوان الخارجي: العنوان الذي يسم الكتاب ويجنِّسُه ويعرضه لجمهور القراء مُثَمّناً أو غيرَ مُثَمَّن. وقد يرد هذا العنوان كلمة أو جملة أو رمزا كما هو الشأن، قديما، في كتاب (ألف باء) للبلوي، وحديثا في كتاب (S/Z) لـ (رولان بارت/ Roland Barthes) وكتب أخرى كثيرة من سائر الثقافات. ويطرح هذا العنوان– العنوان الخارجي– مجموعة من الإشكالات سنأتي إليها لاحقا. أما العناوين الداخلية، فهي مجموع العناوين التي ترد داخل الكتاب، كيفما كان جنس هذا الكتاب، لتوزيع الأقسام وترتيب فعل القراءة كما اختار المؤلف ذلك. والمعروف أن حظوظ المؤلف في اختيار العناوين الداخلية أوفر من تلك التي تتهيأ له بالنسبة لاختيار العنوان الخارجي؛ فقد يتدخل الناشر لتعديله أو الإضافة إليه أو تعويضه، لا يأخذ هذه المرة بعين الاعتبار مضمون الكتاب ومقاصد صاحبه كما هو الحال عند المؤلف والقارئ معاً، بقدر ما يراعي جانب الإثارة الذي قد يحدثه عنوان (تجاري/ إشهاري) رنان في نفسية المتلقي.

ويختلف ورود العناوين الداخلية وشكلها والوظائف التي تؤديها وحجم التأثير الذي قد تمارسه في شخص متلقيها، حين يستعرض فهرسة موضوعات الكتاب، باختلاف أجناس التأليف التي ترد فيها: فالوضع الذي ترد به عناوين القصائد داخل مجموع شعري والوظائف التي تؤديها والواقع التي تحتلها ونوعية العلاقات التي تؤسسها ليست هي بالمقدار نفسه والكيفية نفسها التي نجدها في

عناوين القصص أو الأقصوصات داخل مجموعة قصصية. وكذلك الشأن بالنسبة للعناوين التي ترد داخل كتاب يُنَظِّر للكتابة الروائية أو يؤرخ فيه صاحبه للشعر المعاصر أو يستعرض فيه مكونات العرض المسرحي أو ينقد فيه تجربة شاعر من الشعراء القدامى أو المحدثين. فلكل طائفة خصوصياتها وموقعياتها ودلائلها التي يحكمها الجنس التأليفي وتوجهات المؤلف ومقاصده بالإضافة إلى نوعية المتلقين الذين يتوجه إليهم ذلك الكتاب.

ثم إن هذه العناوين– العنوان الخارجي والعناوين الداخلية– محكومة بنوعين من الارتباط: يكمن الأول في ارتباطها جميعا، كل من موقعه الخاص به، بالنص/ المتن الذي كان سببا في وجودها. فهي أيضا تقيم علاقة حميمية رحمية مع هذا النص إذ تحيل عليها مجملا في العنوان الخارجي وتحيل عليه مفصلا في أقسامه وفصوله انطلاقا من العناوين الداخلية. ويظهر الارتباط الثاني في العلاقات التي تقيمها هذه العناوين مع بعضها بعضا. والمقصود هنا بالذات العلاقة التي تقيمها العناوين الداخلية بالعنوان الخارجي؛ وهي علاقة رحمية تشير إلى خاصية التوالد المفترض وجودها بين العناوين الداخلية والعنوان الخارجي، باعتبار أن هذا الأخير هو العنصر المُولِّد لهذه العناوين؛ فهي نسله الذي انبثق عنه وانتشر داخل جسد النص. ونمثل لهذا النوع الثاني من الارتباط بالعناوين الداخلية التي ترد داخل مجموعة شعرية أو ديوان شعري. إنها عناوين القصائد التي تتنزل بين يدي القارئ بمجموعة من الاختلافات والتباينات إن على مستوى الشكل وإن على مستوى الدلالة؛ بمعنى أن كل قصيدة تؤسس داخل المجموع الشعري كيانها المستقل الذي قد يرتبط بالكيان المجاور له أو البعيد عنه وقد لا يرتبط. وهنا تأتي وظيفة العنوان الخارجي في توحيد هذا التباين ولمِّ شتات هذا الاختلاف؛ أي أن على صفحة العنوان الخارجي تنعكس عناصر التوحد بين المختلف الذي ظهر في العناوين الداخلية.

ولنأخذ على سبيل المثال ديوان (صهيل العشق)[1] للشاعر أحمد مفدي، فهـو يجمع بين دفتيه الجميلتين تسع قصائد جاءت عناوينها على الصورة الآتية:

- السير على ضفاف النسيان.
- بـــــراعـــــة.
- حدائـــق الـــصـــحـــو.
- أشجار النـــورس عينـــاك.
- مـــعـــلـــقـــة الأشـــواق.
- في درب الـــهـــكـــار.
- ألـــقـــاك غـــدا.
- فاس : صهيل العشق والكأس زلاغ.
- اخلع نعيليك بوادي الشعـــر.

فالعلاقة اللفظية الوحيدة الموجودة بين العنوان الخارجي ومجموع العنـــاوين الداخلية التسعة تكمن في ما جاء به العنوان الثامن: (فاس: صهيل العشق والكأس زلاغ)؛ بمعنى أن العنوان الخارجي مضمن تضمينا مزدوجا: فهو عنوان قصيدة من قصائد الديوان، وهو بعد ذلك جزء فقط من عنوان تلك القصيدة المتكون من ستة عناصر، في حين لا يزيد الشكل اللفظي للعنوان الخارجي عن لفظين اثنين. أما من جهة الدلالة فعناوين القصائد التسعة مرتبطة بالعنوان الخارجي الذي يلحم تباينها ويوحد اختلافها. ذلك أن دلالات النصوص الشعرية تعبـــر عـــن اتجـــاه الشاعر وفكره المنتظم للقصائد والروح الشاملة العاصمة التـــي أفرغـــت فيهـــا النصوص الشعرية. ثم إن العناوين الداخلية نفسها تقيم آصرة قويـــة أو الـــنص يمنحها هذه الآصرة انطلاقا من أن عنوان القصيدة هو في حقيقة الأمر بيت شعر

---

[1]- صهيل العشق : أحمد مفدي ، البوكيلي للطباعة والنشر والـــتـــوزيع ، القنيطرة ، ط. 1 / 1996 (121 ص) .

داخل هذه القصيدة أو جزء من سطر شعري. فعنوان النص الأول: (السير على ضفاف النسيان) هو جزء من سطور القصيدة؛ قال الشاعر[1]:

وتدلت أعناق شاحبة
تنساح على الرمل فتسفيها الريح هباء وسرابا..
اخضل بكِ السير على
ضِفافِ النسيان وطاب لك الكأس شرابا..

ونعثر على الأمر نفسه في النص الثالث: (حدائق الصحو) الذي هو في حقيقة الأمر جزء من أبيات القصيدة؛ قال أحمد مفدي[2]:

يا أيتها الظبيةْ
سيلي دفئا كالشمس تلقّحُ أطراف الـوادي
والشمس حدائق صحو تزهر في راحتك الزهوَ

ويظهر لفظ الصحو في هذه القصيدة مرات أخرى مقترنا بـ (هبوب لظى الصحو) وكذلك (أنوار هذا الصحو) و (حداء الذئب مغامرة تغري بالصحو غريمه). وكل قصائد الديوان، عدا النص الثاني (براعة) الذي لا يظهر لفظ عنوانه في واحد من أسطر القصيدة، على هذا المنوال الذي يجعل عنوان القصيدة جزءا من بيت، كما كان عنوان الديوان بكامله عنوانا أو جزءا من عنوان لقصيدة. فعنوان الديوان الذي هو عنوان النص الثامن ما هو في الحقيقة سوى سطر من سطور القصيدة؛ قال الشاعر[3]:

يا صاحبتي لألأة أنت وفاس صهيل العشق بعينيك مدىً
والـكـأس زلاغ

[1]- صهيل العشق ، ص. 10 .
[2]- المرجع نفسه ، ص. 38 .
[3]- صهيل العشق ، ص. 96 .

لو ينهمر الإصباح ليعمر هذا الكون شتيتا
يكتب باللوع على شفة التاريخ سؤالهْ...

والملاحظ أن لفظ (العشق) ومشتقاته تكررت بصورة كبيرة في هذه القصيدة وفي الديوان بكامله، الشيء الذي يسمح لنا بالقول: إن لفظ العشق الوارد في مركب العنوان هو العنصر الدلالي الموحد بين جميع عناوين الديوان، وبالتالي بين جميع النصوص الشعرية.

وبالرؤية نفسها ، على الأقل المتصلة بالعناوين الداخلية والعنوان الخارجي، تمثل الشاعر محمد الميموني ديوانه (آخر أعوام العقم) الذي بالرغم من تقدمه في الزمن[1] يعتبر واحدا من الدواوين التي تنطوي على ذكاء متميز في اختيار العناوين. و (آخر أعوام العقم) الذي هو العنوان الخارجي لهذا المجموع الشعري هو في الحقيقة عنوان آخر قصيدة في الديوان؛ وهي قصيدة مسرحية. والملاحظ أن هذا النص المتأخر في الديوان هو نفسه (آخر أعوام العقم) ؛ فـ (الآخِر) هنا آخر على مستويين: الشكل/ بنية توالي قصائد الديوان، والدلالة. ومن عادة كثير من الشعراء أن يسمون دواوينهم أو مجموعاتهم الشعرية باسم واحدة من قصائد الديوان. كما أن كثيرا منهم يجعل هذه القصيدة إما في ابتداء الديوان أو في وسطه أو في آخره؛ والغالب أن تأتي متوسطة أو متأخرة، وقلّ مجيئها في المقدمة؛ ولهذه الموقعيات ارتباط باختيارات الشاعر أحيانا، وبمستلزمات الطبع والنشر/ الناشر إذا تملص الشاعر أو أجبر على التنحي عن حقوقه في أن يخرج ديوانه على الشكل وتاصورة التي أراد.

يتكون ديوان (آخر أعوام العقم) لمحمد الميموني من ثلاث عشرة قصيدة هي:

---

[1]– آخر أعوام العقم : محمد الميموني ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1974 .

- حكاية من جزيرة الدخـــان.
- الـــغـــيـــث (قصيدة مسرحية).
- ولم يُشــرق الصــبــاح.
- الــشــيــخ والــتــميــمــة.
- الــضــريــح والمســيــرة.
- خــاتــمــة مــطــاف.
- العودة من رحلة نــحــو الخلف.
- الــمــتــحــف.
- في منفــى أبــي ذر.
- في مــهــب الــريــاح.
- كــل مســاء لــه غــده.
- الــغــروب والشمــس المصــلوبــة.
- آخر أعوام العقم (قصيدة مسرحية).

والملاحظ أن العنوان الخارجي لا يعاود الظهور داخل نصــوص الــديوان سوى مرة واحدة في القصيدة الأخيرة. فالتوحد هنا حاصل على مستوى الدلالات والبناء الفكري لمضمون القصائد أكثر من حصــوله علــى مســتوى الشــكل/ المفردات. لكن هذه المفردات تقوم بوظيفتها الفعالة الموحدة بالنســبة للعنــاوين الداخلية. فعنوان النص الأول: (حكاية من جزيرة الدخان) هو أول ســطر مــن القصيدة؛ قال الشاعر[1]:

يا إخوتي.. أتيت من جزيرة الدخان
منســوفة رؤايــا
صفر اليدين لكن ملء جعبتي حكايا
مرآتي التي حملت أصبحت مــرايــا

[1]- آخر أعوام العقم ، ص. 7 .

بألف عين، ألف رأس– ويلتي– ألفي لسان

ويظهر عنوان (الغيث) في النص الثاني بمرادفاته أو ما هو من حقله الدال على الارتواء والظمأ. وهكذا نقرأ في القصيدة كلمات من مثل: (السحب/ العطشان/ النهر/ الساقية/ الموج/ الزبد الطافي/ الخصب/ الظمأى/ الماء/ الواحة/ الصحراء..)؛ يقول محمد الميموني[1]:

هذا غيث يأتي في الوقت
يروي يابس أعراق النبت
بعض الناس رمال جرداء
وبعضهم أملاح الأرض.

وعلى المنوال نفسه تأتي النصوص الأخرى المكونة للديوان؛ فالعنوان هو دوما جزء من بيت شعري يوجد هنا أو هناك داخل القصيدة. وليست هذه ميزة تميز بها الشعراء المغاربة المعاصرون، بقدر ما إن هنالك دقة في الاختيار عند هؤلاء وذكاء فكريا في ترتيب العناوين وتناسلها. ونجد الأمر نفسه عند الشاعر رشيد المومني في ديوانه (مشتعلا أتقدم نحو النهر)[2]، حيث إن عنوان آخر قصيدة هو العنوان الذي ارتضاه الشاعر سمة مميزة للديوان وبالتالي القصائد التسع[3] التي احتوى عليها؛ وانتتبع عناوين هذه القصائد على سبيل الوصف والتأمل:

---

[1]– آخر أعوام العقم ، ص. 27 .

3– مشتعلا أتقدم نحو النهر . محمد المومني ، مطبعة سناء ، فاس ، 1979 – (123 ص) . ومن أعماله أيضا قبل هذا الديوان : (حينما يورق الجسد) الصادر سنة 1973 ، و (النزيف) الصادر سنة 1974 .

[3]– نشير هنا إلى الخطأ الذي ورد في صفحة عناوين القصائد التي لا تذكر سوى ثماني قصائد .

- الذهاب إلى أغلال إفريقيا.
- طائر الحرمل يهبط من مرتفعات الأضواء السبعة.
- الدفع باتجاه نجمة السعد.
- خبر عن وقف إطلاق الفراشات من ألوانها.
- كان يمرح في دمه.
- العطش الهادئ وحوارية الأقاليم اليابسة.
- ساعديني على الوقوف وابتعدي قليلا.
- الغناء في قمة الحزن.
- مشتعلا أتقدم نحو النهر.

والملاحظ أن هنالك تنازلا في ترتيب دلالات العناوين، لتفضي في الآخر إلى الدلالة التي يتضمنها العنوان الأخير. ففي كل واحد من العناوين الثمانية الأولى ما يشير- دلاليا- من قريب أو من بعيد إلى هذا الأسى والاشتعال الذي كان يتزايد جمرة جمرة ليفضي بالشاعر إلى اتخاذ وجهة النهر. فالتوحد إذن حاصل داخل العنوان الخارجي من الجهة الدلالية التي تجد لنفسها مؤشرا داخل كل واحد من العناوين التي سبق ذكرها. لسنا هنا بصدد قراءة عناوين القصائد وتحليلها؛ فهذا أمر سنخصه بمقالات أخرى سيأتي النظر فيها؛ فنحن نكتفي بوصف هذه العناوين انطلاقا من أن فكرة العنونة تتكون في مجملها من شقين اثنين: عنوان خارجي وعناوين داخلية.

ويشكل المعجم الشعري عنصرا آخر أساسيا من عناصر التوحد داخل المجموع الشعري، سواء بين عناوين القصائد بعضها ببعض أم بين عناوين هذه القصائد والعنوان الخارجي. وهكذا نجد أن فعل الاشتعال حاضر في جميع القصائد، بالإضافة إلى المفردات التي هي من حقل هذا الفعل أو من حقل يتقاطع معه. ونشير هنا إلى أن المفردات الموحدة تنضوي تحت معجمين متضادين يشكلان داخل الديوان ثنائية الاحتراق والارتواء. فمن السلسلة الأولى نذكر:

(النار/ الرمل/ الصحاري/ المفاوز/ القيظ/ العطش/ البارود/ العطش/ الجمر/ البركان/ اللهب/ ساخن/ الصهْد..). ونذكر من السلسلة الثانية التي تحتل مواقع أكثر من تلك التي تحتلها السلسلة الأولى: (الماء/ النهر/ البحر/ السيل/ السفن/ الموانئ/ المحيط/ الشرب/ السحب/ الأمطار/ الغيم/ البحيرة/ الأسماك/ السواحل/ الرعد/ الثلج/ الريح/ البرق/ الخضرة/ أحوال الطقس/ الإعصار/ المد/ الجزر..). والملاحظ أن الشاعر لا يأتي إلى الحديث عن الموانئ والمحيط الأطلسي إلا في النص الأخير؛ وهو النص الذي يعرف كثافة في مفردات السلسلة الثانية الدالة على الارتواء أو القرب من النهر. وكل هذا يشكل رابطا موحدا بين القصائد عنوانا وموضوعا، وبين هذه والعنوان الخارجي الذي يجمع في لفظه بين السلسلتين: (مشتعلا) و (النهر)؛ والشاعر (أتقدم) بينهما. ونقرأ في القصيدة الأولى من الديوان:

ها أنذا وصلتك باحتراقي
وتحفني سحب من الأطفال
جاؤوا من المدن البعيدة والقريبة
من حدود محرمة على قدمي
لبسوا روائحهم وتقدموا
في اتجاه البحر.

فقد ابتدأ المقطع بالإشارة إلى (الاحتراق) وانتهى بالتوقف عند العنصر الشافي من هذا الاحتراق وهو (البحر)؛ والشاعر متجه (في اتجاه) نحو هذا البحر ومعه (سحب من الأطفال). وألفت الانتباه هنا– بالرغم من أنني لا أريد الدخول في قراءة القصائد والعناوين الآن– إلى أن العنوان الخارجي كُتِبَ على صفحة الغلاف بطريقة موهمة مضللة– ربما عن قصد– توهم أن كتابة كلمة (النهر) هي (النصر)؛ أي: (مشتعلا أتقدم نحو النصر)، والنهر في نصوص

الديوان صورة من صور الانتصار التي يتوق الشاعر إلى تحقيقها وهو مشتعل محترق.

ولننظر كذلك إلى ما فعله الشاعر أحمد الطريبق في ديوانه: (هكذا كلمني البحر..) [1]، حيث قسم ديوانه إلى مقامات ثلاثة كبرى: الحرائق الأولى وهي قصائده في الفترة ما بين (1968-1980)، ومقامات المابين (1986-1990)، وبسملة المكان (1990-1994). اشتمل المقام الأول على إحدى عشرة قصيدة، وضم المقام الثاني سبع قصائد، واختتم المقام الثالث الديوان بثماني قصائد. وجاءت كلمة الأستاذ أحمد الطريسي أعراب (إطلالة على البحر) لتفكك عناصر هذا العشق الذي يحمله هذا الشاعر الرقيق للبحر. وعنوان الديوان (هكذا كلمني البحر..) هو القصيدة ما قبل الأخيرة من المقام الثالث، تماما كما وجدنا عند محمد الميموني ورشيد المومني وغيرهما كثير ممن اختاروا أن يكون عنوان الديوان هو نفسه عنوان القصيدة الأخيرة من المجموع الشعري.

نحن هنا أمام ثلاثة أشكال من العناوين: عنوان خارجي ونوعان من العناوين الداخلية. فهنالك عناوين المقامات أو الأقسام أو سمها كما شئت، وعناوين القصائد . والتناسل العلائقي موجود حاضر بين النوعين؛ أي بين العناوين الرئيسة والعناوين المرؤوسة. فالحرائق الأولى تتعالق بعناوين القصائد كما تتعالق بالدلالات التي جاءت لبنائها: (طاسين البدء/ طاسين البعث/ طاسين المساومة/ طاسين الأنثى..). ونقرأ الأمر نفسه في المقام الثالث: (معلقات المابين)، حيث نجد (معلقة ما بين النهرين/ معلقة ما بين المدائن والبحر/ معلقة ما بين الجناحين/ معلقة ما بين العهدين..). ويظهر عنوان المقام الثالث: (بسملة المكان) في القصيدة الأخيرة من المقام ومن الديوان أيضا: (شفشاون: بسملة لفاتحة مكاني). والملاحظ أن البحر هو العنصر الموحد بين جميع هذه النصوص الشعرية كما رأينا وكما ورد في كلمة أحمد الطريسي أعراب.

---

[1]- هكذا كلمني البحر .. : أحمد الطريبق أحمد ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 1416 هـ / 1996 - (270 ص) .

مثل هذا الأمر الذي قرأناه هنا عند هؤلاء الشعراء، ويوجد مثله بكثرة عند غيرهم من الشعراء المغاربة، هو الذي جعلني أقطع، بعد الذي استقرأته من دواوين هؤلاء، أن المغاربة يحسنون العنونة ويتقنون طقوسها وفسيفساءها إلى درجة أن العنوان يولد في دواوينهم الشعرية ولادات متعددة: من البيت إلى إلى المقام إلى القصيدة إلى المجموع الشعري. ومنهم من يعلق عنوان مجموع شعري بعنوان مجموع شعري آخر. أضف إلى ذلك أنهم يبنون اختياراتهم الداخلية والخارجية على أساس مجموعة من الاعتبارات الفكرية المتصلة بالشاعر المرسِل والجمالية التذوقية المرتبطة بالقارئ المرسَل إليه.

ولابد هنا من التساؤل حول هذه الوظيفة التي يضطلع بها العنوان الخارجي: هل من المفروض أن يأتي العنوان الخارجي موحِّداً؟ أو بعبارة أخرى: هل من الواجب على المؤلف– المبدع بخاصة: الشاعر أو القاص– أن يراعي في العنوان الخارجي ما يشير من قريب أو بعيد إلى العناوين الداخلية، أو بالعكس أن تكون في العناوين الداخلية بعض العناصر المطروحة في العنوان الخارجي؟ قد يأتي العنوان الخارجي في صورة العنصر الموحِّد الجامع لشتات العناوين الداخلية؛ وفي حالة كهذه يكون التوحد من طريقين اثنين قد يتكاملان في بعض النماذج: طريق اللفظ وطريق الدلالة.

ففي الأول يردد العنوان الداخلي لفظا من ألفاظ العنوان الخارجي، أو يأتي بمرادف لأحد ألفاظه أو بجزء منه أو ما يحيل عليه . وفي الثاني يعانق العنوان الداخلي المعنى أو المعاني المطروحة في العنوان الخارجي إما عن طريق تضييقها بعد أن كانت موسعة أو توسعتها بعد أن كانت ضيقة. وإذا تذكرنا أن العنوان الخارجي عتبة من عتبات النص الموصوفة بالافتقار اللفظي، إلا أنها عتبة غنية جدا من جهة الدلالات التي يمكن أن تحيل عليها عن طريق مبدأ التأويل؛ شريطة أن يكون هذا التأويل خاضعا لمنطق النص/ المتن ومقاصد

المؤلف. وقد يأتي التوحد من الجهتين معا؛ أي من جهة اللفظ والدلالة، فيتضمن العنوان الداخلي شيئا أو أشياء من لفظ ودلالة العنوان الخارجي.

هذه مجموع الحالات التي يرد فيها العنوان الخارجي عنصرا موحّداً لشتات وتباين العناوين الداخلية. وهذا ما يفسر ما اشترطه (جيرار جينيت/ G. Genette) حين رأى أن (المصاحب/ Paratexte) لا يستحق صفة المصاحب إلا إذا انطوى على شرطين أساسيين: قصدية المؤلف ومسؤوليته على كل ما يأتي به داخل مؤلفه. والعنوان واحد من أهم عتبات النص؛ لهذا يُفتَرضُ أن يكون الكاتب هو الموجود من وراء كل هذه الاختيارات سواء تعلق الأمر بالعنوان الخارجي أو العناوين الداخلية. فهو هنا أشبه بالماسك بخيوط مجموعة من الكراكيز/ الدمى الخشبية: يختار حركاتها وينسق بين هذه الحركات لتفضي إلى قالب مسرحي ذي دلالة معينة. لا يُطرَحُ الإشكال بالنسبة للعناوين الداخلية بالقدر الذي يُطرَحُ به بالنسبة للعنوان الخارجي. وإذا كنا على يقين من أن الكاتب يختار عناوينه الداخلية وينسقها ويرتبها كما شاء وكما شاءت صيرورة الإبداع أو نوع التأليف الذي يكتب فيه، فإنه يحدُثُ أن يختار المؤلف عنوانه الخارجي اختيارا دقيقا يراعي فيه خصيصة التوحيد والتأليف بين شتات العناوين الداخلية، ويأتي الناشر، على سبيل المثال، أو من له دخل في خروج الكتاب مطبوعا بين يدي القارئ فيغير اختيار الكاتب بالحذف أو الزيادة ؛ فتنكسر بذلك حالة التوحد التي كان من الممكن أن يضطلع بها العنوان الخارجي الأول الذي اختاره المؤلف.

وقد يختار المؤلف عنواناً خارجيا لتأليفه لا أثر فيه لهذه الوظيفة التي وصفناها بالتوحيد. والمؤلف هنا واع تمام الوعي أنه لا يهمه أن يأتي العنوان الخارجي موحدا لشتات العناوين الداخلية وتباينها. لكن هذا الإلغاء لا يعني أبدا أن التفكك هو السائد والمسيطر؛ فإن لم يحصل التوحد الظاهري على مستوى مفردات العنوان، فإنه حاصل على مستوى الدلالات والروح العام الذي ينتظم القصائد ويشدها إلى عناوينها الداخلية كما يشدها إلى عنوانها الخارجي. وفي جميع الأحوال يبقى العنوان الخارجي الذي يذهلنا ويشد انتباهنا ويدفعنا بعد ذلك

إلى اقتناء الكتاب (ديوان/ قصة/ مسرحية..) مجرد عنوان لقصيدة من قصائد الديوان أو قصة من قصص المجموعة؛ بل وجدناه، على مستوى الكتابة الشعرية، سطرا أو بيتا من أبيات القصيدة. وهو يعاود الظهور مرات متعددة داخل القصائد تحقيقا لهذا التوحد الذي سبق الحديث عنه. وهذا أكبر دليل على فشل كل محاولة لقراءة العنوان منسلخا عن بيئته النصية التي نشأ فيها.

4)- وظائف العنونة:

العناوين، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، نوعان: العناوين الداخلية والعنوان الخارجي الذي يعتبر سمة الكتاب وعلامة وجوده وتميزه بين سائر أنواع التأليف. وهو بعد هذا عتبة من أهم عتبات النص إلى جانب خطاب المقدمة والخاتمة، وهو في الوقت نفسه مصاحب من مصاحبات النص الكثيرة. وهنا لابد من التمييز بين أمرين كثيرا ما يقع الخلط بينهما: العتبة والمصاحب. ولكي ندرك الفرق بين هذين الكيانين المتداخلين، لابد من أن نعرف أن المصاحب قسمان: مصاحب أساسي؛ وهو الذي ندعوه عتبة كالمقدمة والخاتمة والعنوان الخارجي، ومصاحب ثانوي؛ وهو الذي نعُدُّه (لاحقا) أو (متمّما) أو نحتفظ له فقط باصطلاح (المصاحب)، وهذا شأن عناصر من مثل: اسم المؤلف، ودار النشر، واسم السلسلة، ونوعية الخط والصور والألوان والأشكال الهندسية التي تأخذ موقعها على داخل طوبوغرافية صفحة الغلاف.

وقد دعونا الصنف الأول بالمصاحب الأساسي، لأنه عمدة من العمد التي يقوم عليها جزء أو أكثر في فهم مضمون النص وتأوّل مقاصده، في حين ينزلق المصاحب في صورته الثانوية إلى درجة العنصر (الإضافي)؛ لكنه المضاف الذي لابد من وجوده لكي تتم صورة الكتاب ويكتمل مشروعه. إلا أنه ليس لهذا الوجود كبير أثر في فهم دلالات النص واحديد مقاصد مؤلفه. وإذا احتكمنا إلى ما اشترطه (جيرار جينيت) في تعريفه المصاحبَ، قلنا: المصاحب الأساسي هو كل ما تعلق بقصدية المؤلف ومسؤوليته المباشرة على ما يأتي به من اختيارات

داخل كتابه، والمصاحب الثانوي هو كل ما نشك في أن يكون من وضع المؤلف؛ بمعنى أن وضعَه واختياره قد يكون من ذات خارجة عن ذات المؤلف، وهنا ينتفي شرطا المسؤولية وقصدية المؤلف، الشيء الذي يجعل إمكانية التأويل أو فهم دلالات النص انطلاقا من هذه المصاحبات الثانوية ضربا من العبث والإسقاط والافتراء على حياة النص وعالم مؤلفه.

ويبقى من أهم خصوصيات العنوان الخارجي ذلك الاقتصاد اللغوي الذي يطبع بنيته اللفظية، وهو اقتصاد يتوق من ورائه المؤلف- حين يكون الواضع الحقيقي والمسؤول عن عنوان مجموعته الشعرية أو القصصية أو مؤلفه- إلى تحقيق مجموعة من المطالب والغايات التي تكون في نهاية المطاف وظائف العنونة. وبالنظر إلى ما وضعه القدامى والمحدثون من عناوين لمؤلفاتهم، تتعدد وظائف العنونة وتختلف بتعدد واختلاف الأطراف المشاركة: المؤلف والنص والمتلقي والسياق؛ وهي في معظمها تؤول إلى وظيفتين أساسيتين:

- الوظيفة الوجودية.
- الوظيفة الإشهارية.

4-1)- الوظيفة الوجودية:

فأما الوظيفة الوجودية، فهي التي تشير إلى اسم الكتاب وعنولنه؛ وكلمة العنوان هنا أو جملته هي بالأساس شهادة ميلاد للكتاب، بها يُعْرَف وإليها يَرجع. ووجود هذه الوظيفة أمر طبيعي في كل كتاب، تماما كما هو الشأن عند كل ذات تولد فيوضَع لها اسم به تُعْرَف وتشْتَهر؛ نجد هذا عند الأشخاص كما نجده في المبتكرات التي يبتكرها الإنسان في، سواء تعلق الأمر بمأكوله أو مشروبه أو ملبوسه أو مركوبه. قال القاضي التنوخي في سبب تسمية كتابه (الفرج بعد الشدة): "لأنه قد صار جاريا مجرى تسمية رجل اسمه محمد أو محمود أو سعد أو مسعود." [1].

[1]- الفرج بعد الشدة : التنوخي ، ص.

وبالإضافة إلى أن العنوان هو اسم الكتاب وعلامته المميزة له عن غيره، فهو أيضا إشارة قريبة أو بعيدة إلى ما ينطوي عليه ذلك التأليف؛ بمعنى أن العنوان– وهو يسجل شهادة ميلاد الكتاب– يؤدي وظيفة إخبارية تشير إلى ذلك التطابق الحاصل بين كلمات العنوان ومضمون الكتاب وغاياته. ومن أمثلة ذلك في اختيارات القدامى: (الحيوان) لأبي عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، و (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) للآمدي، و (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، وغيرها كثير لا يمكن الإحاطة به في هذا السياق. وقد يقف العنوان عند حدود الإخبار بطبيعة القسمة أو الموضوع/ المجال العلمي الذي يطرحه الكتاب أو المنهج المعتمد في تأليفه؛ كما هو الحال في: (طبقات فحول الشعراء) لمحمد بن سلام الجمحي، و (العقد الفريد) لابن عبد ربه القرطبي الأندلسي، و (الأمالي) لأبي علي القالي، وغيرها. ونحن نردد بكثرة في عباراتنا: (اسم على مسمى)، ونحن نشير إلى العلاقة التضمنية القائمة بين الاسم الدال/ العنوان، وما يدل عليه سواء كان ذلك المدلول كتابا أم إنسانا أم مكانا أم إناء.

وجملة العنوان، بالإضافة إلى أنها الاسم العلم الذي لا يفارق الكتاب، فهي في اختيارات القدامى صورة من صور التجنيس التي ينبِّه المؤلف من خلالها إلى نوعية التأليف الذي يتوجه به إلى قارئه؛ ومن أمثلة ذلك: (الوافي في العروض والقوافي) للخطيب التبريزي، و (الإبانة عن سرقات المتنبي) لأبي سعد محمد بن أحمد العميدي، و (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني، و (سر الفصاحة) لابن سنان الخفاجي، و (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر وغيرها . ففي جملة العنوان لفظ أو أكثر يشير إلى نوعية التأليف ومجاله إن كان في النحو أو العروض أو البلاغة أو نقد الشعر أو غير ذلك. وفي كل هذا تجنيس للتأليف انطلاقا من العنوان قبل الدخول في قراءة خطاب المقدمة الذي يستغل المؤلف مساحته للإبانة عن جنس التأليف الذي يخوض فيه.

ووردت عن القدامى اختيارات لا أثر فيها إلى تلك العلاقة التضمنية التي يشير عن طريقها العنوان إلى مضمون الكتاب، كما لا يجد القارئ أي إشارة تساعده على تجنيس التأليف دون الدخول في قراءة متنه؛ والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها: (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، و (إعجاز القرآن) للباقلاني، و (والإعجاز والإيجاز) لأبي منصور الثعالبي، وغيرها. ويوجد مثل هذا وبكثرة في اختيارات المحدثين، سواء فيما يؤلفونه من كتب تنظيرية أم إبداعات شخصية، حيث لا أثر لأي علاقة بين ألفاظ العنوان المختار والمضمون الذي يعالجه الكتاب؛ ومن نماذج ذلك في مجال التنظير، وهو كثير جدا: (المرايا المحدبة) و (المرايا المقعرة) لعبد العزيز حمودة، و (حصاد الهشيم) لعبد القادر المازني، و (حديث الأربعاء) لطه حسين، وغيرها. أما في الجانب الإبداعي، فتكاد هذه السمة تسيطر على الاختيارات التي غالبا ما لا يجد فيها القارئ أي عنصر رابط بين المضمون والعنوان الموضوع له. وهنا يحتاج المؤلف إلى تعزيز كلمة أو جملة العنوان بإضافة (لافتة) غالبا ما تتكون من كلمة واحدة أو كلمتين في إطار الجملة الاسمية، وتكون وظيفة هذه (اللافتة): (شعر- قصة- رواية- مسرحية- ديوان- مجموعة شعرية- مجموعة قصصية- ديوان شعر..) تجنيس الإبداع الذي عجزت عبارة العنوان الرئيسي على تجنيسه.

وقد يأتي العنوان غامضا تماما مكونا من خليط من الكلمات المسجوعة التي تدخل في إطار إشهار الكتاب إشهارا صوتيا ولفت الأنظار إليه انطلاقا من هذا الرنين الذي توقعه المفردات. ويكثر هذا في اختيارات القدامى التي بنيت في مثير من عناوينها على هذا المبدأ؛ ومن أمثلة ذلك نذكر: (خريدة القصر وجريدة العصر) للعماد الأصفهاني، و (رايات المبرزين وغايات المميزين) لأبي الحسن علي بن سعيد المغربي، و (العقد الفريد) لابن عبد ربه القرطبي، و (كناسة الدكان في انتقال السكان) و (نفاضة الجراب في علالة الاغتراب) للسان الدين بن الخطيب، و (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) و (مطمح الأنفس ومسرح التأنس) لأبي نصر الفتح بن خاقان، و (مروج الذهب ومعادن الجوهر) لأبي الحسن علي بن الحسين المسعودي، وغيرها.

ومثل هذا كثير كثرة لافتة للنظر، بالرغم من أن هذه الكثرة طبيعية جدا ، في اختيارات المحدثين من الشعراء والقصاصين الذين صارت العنونة على أيـديهم سلوكا خاصا ونمطا من الابتكار ينضاف إلى الابتكار الذي يأتون به في أشعارهم أو سردياتهم. فمن مميزات العنونة في اختيارات المحـدثين: الغمـوض، لكنـه (الغموض المبين)؛ أي أن هنالك تأنقا في الاختيار وعمقا فـي انتقـاء كلمـات العنوان، بعيدا عن سجع القدامى وتكلفهم، وهذا ما يجعل العنوان في اختيـارات المحدثين- حين يكون فعلا من وضع الكاتب- ميالا إلى البيان بالرغم من ركوبه مركب الغموض وقطع كل صلة شكلية لفظية بينه وبين المتن. ومن أمثلة هذا في إبداعات المغاربة: (عندما تزف الملائكة) لحنان البلوندي، و (آدم يسـافر فـي جدائل لونجا) للزبير خياط، و (ملائكة في مصحات الجحيم) لمحمد بشـكار، و (عناقيد وادي الصمت) و (في الرياح وفي السحابة) لمحمد بنعمـارة، و (رمـاد هسبيريس) لمحمد الخمار الكنوني، و (يكون إحراق أسـمائه الآتيـة) لمحمـد السرغيني، و (الرمانة الحجرية) لمحمد علي الرباوي، وغير ذلك كثير.

من هنا إذن يمنح العنوان، بفقره اللغوي المقصود، الكتـابَ وجـودا فيزيقيـا ومعنويا، بالإضافة إلى أنه يشي بما ينطوي عليـه المـتن مـن موضـوعات، ويصرف الكتابَ إلى جنس معين من أجناس التأليف. ويتعرف القارئ جميع هذه الأمور انطلاقا من كلمة أو جملة العنوان حين تكون واضحة موحيـة جامعـة مانعة. فـ (الأيام) لطه حسين عنوان يثبت وجود الكتاب ويلحقه بمؤلفه، وهـو تنبيه صريح إلى المضمون، وتجنيس يلحق المؤلَفَ بكتب السيرة الذاتيـة. فقـد انطوى العنوان بكلمته الجمع اليتيمة على جميع هذه الفوائد والمعينات التي يتلقفها القارئ استعدادا لممارسة عمل القراءة الذي لا يمكن أن يبدأ إلا بعـد أن تـنجح الوظيفة الثانية في أداء دورها؛ والأمر يتعلق بالوظيفة الإشهارية التـي تعتبـر عمدة في بنية العنوان.

4-2)- **الوظيفة الإشهارية:**

تأتي الوظيفة الإشهارية في المرتبة الثانية باعتبار التقدم والترتيب وبالنظر إلى حقوق المؤلف وعصره ومحيطه، وهي الأولى باعتبار الأهمية ورواج الكتاب كمعرفة وسلعة معروضة للبيع المقصود بها الأول شخصية المتلقي. وتكمن الوظيفة الإشهارية في لفت انتباه الجمهور بصفة عامة والقارئ بصفة خاصة وإثارة الفضول لتناول ذلك الكتاب من على رف إحدى دور النشر التي تعرضه، وتصفحه بغية اقتنائه وقراءته. ولابد هنا من الإشارة إلى أن شرط الاقتناء سابق عند الناشر على شرط القراءة، في حين تنعكس المعادلة بالنسبة للمؤلف الذي يتقدم عنده شرط القراءة؛ ولكن لابد من المرور بمرحلة الاقتناء/ الدفع التي تعتبر بوابة القراءة.

ولكي يكون الكتاب مثيرا ولافتا للانتباه، لابد أن يوفر له المؤلف أو الناشر مجموعة من الشروط. فقد كان القدامى يشهرون مؤلفاتهم انطلاقا مما يختارونه من عناوين. ففي غياب صفحة الغلاف التي تعتبر في عصر التأليف الحديث محل لقط الطعم الذي يضعه المؤلف أو الناشر للقارئ، كان القدامى يحتالون على المتلقي بما يختارونه من عناوين لمؤلفاتهم، فيتفننون في تنسيق ألفاظها وضبط صيغها وموازينها. وهكذا عنونوا كتبهم بألفاظ دالة على المبالغة والتضخيم والرفع من قيمة الشيء المعروض. كما عنونوا مؤلفاتهم بألفاظ دالة على أسماء المعادن والجواهر والأحجار الكريمة حينا، وبألفاظ دالة على أسماء الكواكب والنجوم والأبراج حينا آخر؛ وفي كل هذا سمو بالكتاب إلى الدرجات العليا والمواقع النفيسة التي أشبه فيها الكتاب، في القيمة والسمو والرفعة، ما اختير له من اسم. وعنون القدامى مؤلفاتهم بألفاظ دالة على أسماء النبات والأزهار والرياض، في حين اتجه فيه بعضهم إلى الإغراب والإبهام والغموض لفتا للانتباه وإثارة لفضول القراء. وهو نفسه المسلك الذي ينهجه أكثر المحدثين فيما يختارونه من عناوين لدواوينهم ومسرحياتهم ومجموعاتهم الشعرية والقصصية.

ومن هنا أمكن الإلمام بأمور خمسة آل إليها القدامى في إشهار مؤلفاتهم ولفت انتباه القراء إليها انطلاقا من كلمة أو جملة العنوان:

- ألفاظ التعالي والتضخيم والمبالغة.
- ألفاظ من الحقل المعجمي الدال على المعادن والجواهر واللآلئ.
- ألفاظ من الحقل المعجمي الدال على الكواكب والنجوم.
- ألفاظ من الحقل المعجمي الذال على الأزهار والرياض والنبات.
- الغموض والتعمية والإبهام.

فمن أمثلة الاستعمال الأول في العنونة قولهم: (الكامل في اللغة والأدب) و(الفاضل في الأدب واللغة) للمبرد، و (الكامل في التاريخ) لابن الأثير، و (الوافي في العروض والقوافي) للخطيب التبريزي، و (الإحاطة في أخبار غرناطة) للسان الدين بن الخطيب، و (الوافي بالوفيات) لصلاح الدين أيبك بن خليل الصفدي، و (الفائق في غريب الحديث) لجار الله محمود بن عمر الزمخشري، و (الجامع لأحكام القرآن) لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، و (غاية النهاية في طبقات القراء) لابن الجزري، و (الفاخر في الأمثال) للمفضل بن سلمة، و (أساس البلاغة) للزمخشري، و (عيون الأخبار) لابن قتيبة، و (عيون الأثر) لابن سيّد الناس، و (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) لابن أبي أصيبعة، و (عيون التواريخ) لابن شاكر، و (مجمع الزوائد ومنبع الفوائد) للحافظ الهيثمي، و (القاموس المحيط) لأبي طاهر محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، وغيرها. والملاحظ أن لفظ المبالغة أوالتعالي أوالتفخيم يأتي دائما مفتاحا لجملة العنوان، وقد يأتي قفلا لها كما هو الحال في (القاموس المحيط)، وقد يجتمع المفتاح والقفل معا في جملة العنوان كما هو الحال في (البداية والنهاية) لابن الأثير و (خاص الخاص) للثعالبي.

وقد يجمع المؤلف في اختياره العنوان بين لفظين من ألفاظ التفخيم، كما هو الشأن في (غاية النهاية في طبقات القراء) لابن الجزري. فالمؤلف إذن يؤول إلى ألفاظ من مثل: الفاخر والكامل والفاضل والبارع والفائق والجامع والوافي والكافي والمحيط والبداية والنهاية والأساس والمجمع والعيون وغيرها للرفع من شأن كتابه ولفت الانتباه إليه وإشهاره بين جمهور القراء. وقد آل كثير من

المحدثين في بداية عصر النهضة إلى هذا التقليد في اختيار عناوين مؤلفاتهم، وقطع المعاصرون، وهم يختارون عناوين كتبهم، كل علاقة مع هذا الأسلوب.

أما ترصيع جملة عنوان الكتاب بألفاظ من صميم الحقل المعجمي الدال على المعادن النفيسة والجواهر والأحجار الكريمة، فكثير في اختيارات القدامى، وهو سبيل آخر من سبل إشهار الكتاب ولفت الانتباه إلى قيمته وأنه لا مثيل له ولاسابق. ومن أمثلة ذلك عند القدامى نذكر: (مروج الذهب ومعادن الجوهر) للمسعودي، و (العقد الفريد) لابن عبد ربه القرطبي، و (حلية المحاضرة) للحاتمي، و (جمع الجواهر) للحصري، و (خريدة القصر وجريدة العصر) للعماد الأصفهاني، و (قراضة الذهب) لابن رشيق القيرواني، و (قلائد العقيان) للفتح بن خاقان، و (جواهر الألفاظ) لقدامة بن جعفر، و (تاج العروس من جواهر القاموس) لأبي الفيض محمد بن المرتضى الزبيدي، و (شذرات الذهب) لابن العماد الحنبلي، و (سمط اللآلي) لأبي عبيد البكري، و (اللآلئ المصنوعة) للسيوطي، و (التاج في سيرة أنو شروان) لابن المقفع، ولكل من الجاحظ وأبي عبيدة كتاب حمل عنوان (التاج)، و (سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر) لمحمد المرادي، وغيرها.

والملاحظ أن جملة العنوان تأتي مسجوعة مكونة من مجموعة من الدوال، وقد تنطوي على أسلوبين من أساليب إشهار الكتاب وتثمينه: لفظ التفخيم والتعالي بالإضافة إلى لفظ من الحقل المنصوص عليه سابقا؛ كما هو الحال في (العقد الفريد). ويأتي هذا التثمين من جهة قيمة هذه الأشياء وشدة حب الناس لها، لهذا اختار المؤلفون وضعها مفتاحا وواسطة وقفلا لما ألفوه من كتب ظهر لهم أن قيمتها تضاهي قيمة هذه النفائس.

كما زين القدامى عناوين مؤلفاتهم بألفاظ من قبيل الحقل المعجمي الدال على النبات والرياض والأزهار والمياه والثمار؛ ومن نماذج ذلك قولهم: (زهر الآداب وثمر الألباب) للحصري، و (أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض) للمقري، و (كتاب الزهرة) لابن داود الأصفهاني، و (نثار الأزهار في الليل والنهار) لابن منظور، و (زهر الأكم في الأمثال والحكم) لأبي علي الحسن اليوسي،

و (ثمار القلوب في المضاف والمنسوب) لأبي منصور الثعالبي، و (الروض المريع في صناعة البديع) لابن البناء العددي الأزدي المراكشي، و (الروضة) للمبرد، و (الروضتين) للمقدسي، و (المزهر في علوم اللغة وأنواعها) لجلال الدين السيوطي، و (الورقة) لابن الجراح، و (الأوراق) للصولي، و (الروض المعطار في أخبار الأقطار) لعبد المنعم السبتي الحميري، و (الروض الأنف) للإمام السهيلي، و (أنوار الربيع في أنواع البديع) لابن معصوم المدني، و(الإكليل في المتشابه والتأويل) لابن تيمية، و (نزهة الألباء) لابن الأنباري، و (جنى الجنتين) للمحبي، و (جنان الجناس) للصفدي، و (نهر الذهب في تاريخ حلب) للغزي، و (بدائع الزهور) لابن إياس، و (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب) للمقري، و (روضات الجنات في أحوال العلماء والسادات) لمحمد باقر الموسوي، وغيرها.

ويلاحظ القارئ لهذه العناوين أنه غالبا ما يتعلق لفظ النبات بالإنارة والإشعاع، كما هو الحال في الألفاظ الدالة على المعادن النفيسة والكواكب السيارة؛ وفي هذا إشارة إلى الفائدة ونصاعة البيان الذي يحمله هذا الكتاب إلى القارئ. كما يتقاطع مع الحقل النباتي في اختيار العناوين حقل آخر دال على اختلاف الليل والنهار وبزوغ الشمس وتوالي الأيام، وفي هذا تأكيد على أن المتصفح لهذا الكتاب يستنير بما يشيعه من علم ومعرفة؛ فقولهم (نثار الأزهار في الليل والنهار) تأكيد لهذه الوظيفة.

واختار بعض المؤلفين أن يضمنوا عناوين مؤلفاتهم كلمات من قبيل الحقل المعجمي الدال على النجوم والكواكب؛ وفي هذا طموح أشد نحو التعالي بالكتاب والسمو بمضامينه إلى ما يشابه هذه الأشياء. ومن نماذج ذلك قولهم: (النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة) لابن تغري بردي، و (البدر المنير في أحاديث البشير النذير)، و (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي) ليوسف البديعي، و (معراج التشوف إلى رجال التصوف) لابن عجيبة، و (الضوء اللامع) للسخاوي، و (الكواكب السائرة) لنجم الدين الغزي، و (الكواكب الدرية)

للمناوي، وغيرها كثير. وسبقت الإشارة إلى أنه كثيرا ما تتداخل جميع هذه الأساليب أو على الأقل أسلوبين في تشكيل شهرة العنوان الواحد. فقد وجدنا تداخلا كبيرا بين أسماء الكواكب والألفاظ الدالة على الزهور والنبات؛ مثل: (النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة). والغالب أن تقترن أسماء النجوم والكواكب بالضوء والنور واللمعان والصبح وكل ما يدل على الإشعاع، إشارة إلى البيان والوضوح والفلق الذي ينطوي عليه الكتاب.

ونهج مؤلفون آخرون، بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من أساليب في إشهار مؤلفاتهم ولفت الانتباه إليها، طريق الإغراب والغموض والإبهام والتهويل في لفظ العنوان، كما كان يفعل شيخ المعرة أبو العلاء المعري الذي بنى كثيرا من عناوين مؤلفاته على هذا النهج ؛ ومن أمثلة ذلك نذكر: (زجر النابح) و (رسالة الصاهل والشاحج) و (رسالة الملائكة) و (رسالة الهناء) وغيرها. ويمكن القول إن أبا العلاء سبق المحدثين من المبدعين في تركيب عنونة لا تتآلف مكوناتها اللفظية، وفي كل هذا إثارة لانتباه القارئ واستفزازه بغية الإقبال على قراءة الكتاب. ونقرأ مثل هذا بكثرة في اختيارات المحدثين من الشعراء والقصاصين؛ ومن أمثلة ذلك في إبداعات المغاربة: (العبور من تحت إبط الموت) لأحمد بلحاج آيت وارهام، و (صهيل العشق) لأحمد مفدي، و (الحزن يزهر مرتين) لحسن الأمراني، و (القبض على الماء) لعبد الكريم الطبال، و (الرمانة الحجرية) لمحمد علي الرباوي، و (في ضيافة الحريق) لإدريس الملياني، وغير ذلك كثير. والغاية من كل هذا استفزاز القارئ ولفت انتباهه إلى الكتاب الذي يحتاج إلى انتشار بين الناس.

تلك بعض معالم الوظيفة الإشهارية كما مارسها العلماء المسلمون القدامى فيما ألفوه من كتب وفيما اختاروه من عناوين لها. والملاحظ أنهم احتالوا جهد المستطاع على قرائهم، في غياب تام لصفحة العنوان وما تنطوي عليه من مؤشرات إشهارية جذابة، بمختلف الأساليب لجذب القارئ إلى المتن؛ وكانت جملة العنوان المساحة الصغيرة الضيقة التي اشتغل فيها هؤلاء. وكانت تركيبة السجع وما تنطوي عليه من وقع حسن جميل في الأذن والنفس معا إطارا

موسيقيا صاغ فيه المؤلفون عناوينهم؛ والهدف من ذلك تسهيل حفظها وعلوقها بالأذهان، بالإضافة إلى الرغبة في إشهارها ولفت الانتباه إليها.

ولابد هنا من الإشارة إلى أن المؤلفات التي لم ينهج أصحابها في عنونتها إحدى هذه السبل الإشهارية قليلة جدا في التراث التأليفي القديم؛ نذكر من ذلك على سبيل المثال: (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، و (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، و (الأمالي) لأبي علي القالي، و (أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام) للسان الدين ابن الخطيب، و (تاريخ افتتاح الأندلس) لابن القوطية القرطبي، وغيرها كثير. والملاحظ أن أسلوب السجع باق لا يكاد يغادر هذه العناوين بالرغم من خلوها من أي أثر إشهاري يعتمد التضخيم أو المبالغة. ومن هذه العناوين ما يأتي في لفظ مباشر دال على المقصود مثل اختيار لسان الدين بن الخطيب السابق وابن القوطية.

تلك هي أهم الوظائف التي اضطلع بها اختيار العناوين عند المؤلفين المسلمين القدامى. ويبقى أن نسجل فارقا بين اختيارات القدامى وعمل المحدثين في مجال العنونة يكمن في أن المتقدمين كانوا يعنونون مؤلفاتهم بأنفسهم دون أن تتدخل أي سلطة أخرى فوق سلطتهم تملي عليهم هذا العنوان أو تعدل في ذاك بالإضافة أو بالحذف. في حين تتسلط أطماع الناشر حديثا على اختيارات المؤلفين المحدثين لتملي عليهم عناوين كتبهم أو تقوم بتعديلها حسب متطلبات السوق. والعلة من وراء هذا حرص الناشرين على اختيار عناوين إشهارية جذابة تضمن لهم استفزاز القارئ وإثارة فضوله لقراءة الكتاب وقبل ذلك اقتنائه. أما المؤلف فإنه يختار عنوانا لمؤلفه قبل أن يدخل به دارا للنشر؛ واختيار المؤلف اختيار موضوعي متمم للجهد العلمي الذي أخلص له فكرَه في المتن. فإذا صادف اختيار المؤلف النزعة الإشهارية التجارية التسويقية الموجودة عند الناشر، بقي العنوان الول على حاله، وإذا حصل العكس، ينفرد حينذاك الناشر بقرار اختيار العنوان المناسب. ولم يكن هذا عند القدامى الذين كانوا– في غياب كل نزعة تجارية تسويقية– أحرارا في اختيار عناوين مؤلفاتهم وإملائها.

5)- بنية العنوان:

سبقت الإشارة، حين وقفت عند مفهوم العنوان وموقعيته وقوفا أوليا، إلى مجموعة من المفاهيم والإشكالات المرتبطة بهذا المكون التأليفي الذي يعتبر واحدا من أهم مصاحبات النص؛ بل هو بوابة القارئ والمؤلف معا إلى النص بعد اكتمال هذا الأخير في صورة الكتاب المطبوع. ونريد هنا، زيادة في الفائدة، استكمال هذه المفاهيم والإشكالات بإضافة بعض ما ذهب إليه النقد الغربي وهو بصدد التنظير للعنونة وإشكالاتها الكبرى.

لقد عقد (جيرار جينيت/ G. Genette) فصلا هاماً في كتابه (عتبات/ Seuils) خصصه للنظر في مفهوم العنوانة وأقسامها ووظائفها وما دار بين المهتمين بهذا المجال من مناقشات هَمَّتْ على الخصوص المفهوم والموقعية. وبالرغم من أن حديث (جيرار جينيت) ينطوي على كثير من الفوائد التي تهم النص ومصاحباته- ومنها العنوان- إلا أنه لم يستطع، بحكم اقتصاره في هذه الدراسة على ما ألف ونشر في الثقافة الغربية دون الالتفات إلى أساليب العرب وطرقهم قديما وحديثا في في فهم العنونة وممارستها؛ الوقوف عند جماة من الطرائق التي تتعلق بالعنونة وبأهم الإشكالات التي تطرحها في علاقتها بالثالوث: النص، والمؤلف، والجمهور/ القارئ.

ويمكن القول إنهم ثلاثة الذين اهتموا بموضوع العنونة اهتماماً أكاديمياً جاداً[1]: (كلود دوشيه/ Claude Duchet) الذي يعتبر الواضع الأول لما دعي

---

[1]- جرد الأستاذ (جيرار جينيت) في هامش مؤلفه (عتبات) مجموعة من المؤلفات التي اهتمت بقضية العنونة نذكر هنا أهم ما جاء فيها : (Les livres et leurs titres) (1956) لـ (إليـن / M. Helin) ، و (Titres) (1962) لـ (أدورنو / Th. Adorno) ، و (Essai sur le titre) (1972) لـ (مونسولي / Ch. Moncelet) ، و (Sur les titres de Jean Bruce) (1974) ، و (The title as a literary genre) لـ (ليفين / H. Levin) (1977) ، و (The significance of the title in Lyric poetry) لـ (ليفينستون / E. A. Levenston) (1978) ، و

بـ (علم العنونة/ Titrologie)[1]، و (شارل كريفيل/ Ch. Grivel) في كتابه (Production de l intéret romanesque) الصادر سنة 1973، و (ليو هوك/ Léo H. Hoek) في مؤلفيه (Pour une sémantique du titre) الصادر سنة 1973، و (La marque du titre) الصادر سنة 1981، بالإضافة إلى (جيرار جينيت) الذي اهتم بمصاحبات النص عموما ومنها العنوان. ولم يعمل أحد من الدارسين العرب المحدثين على استقراء التأليف العربي قديمه وحديثه بغية الخروج بنظرية نقدية تخص موضوع العنونة. كل ما هنالك قلة يسيرة من الدراسات الطائشة غير المنظمة التي عمل فيها أصحابها على ترجمة بعض ما سبقت الإشارة إليه والانطلاق من مقولات أصحاب تلك الكتابات في تفسير النصوص العربية وتأول مصاحباتها؛ ومنها مصاحب العنوان.

ففي الوقت الذي اعترف فيه (جيرار جينيت) بصعوبة دراسة العناوين وما ينجر عن ذلك من قضايا وتحليلات، وجدنا (ليو هوك) ينظر إلى العنوان على أنه عنصر صناعي، وعارض من بين أعراض عملية التلقي أو التفسير، يُلْتَقَط بصورة اعتباطية من على صفحة الغلاف من لدن القراء والجمهور والنقاد والكتبيين والمهتمين بالدراسات البيبليوغرافية وعلم العنونة. وليس العنوان وحدَه الذي يظهر على هذه الكتلة الخطية التي هي صفحة الغلاف، إذ هنالك بالإضافة إلى العنوان مجموعة أخرى من الإشارات والعلامات المضافة؛ كاسم المؤلف واسم الناشر ودار النشر واسم البلدة وتاريخ النشر ومعلومات أخرى ذات طابع استهلالي. ومن هنا يكوّن العنوان مع العناصر المُضافة إليه مجموعاً محصوراً

(H. Mitterand / لـ (هنري متيران) (Les titres des romans de Guy des Cars (1979) ، و (The title of this book) و (The subtitle of this book) لـ (بـــارت / J. Barth) (1984) ، و (Eloquence des titres) لــــ (كانتوروزيتش / C. Kantorowicz) (1986) ، بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه .

[1]- فـي مـؤلـفـه : La fille abandonnée et la béte humaine : éléments de titrologie romanesque) (1973) .

فوق طوبوغرافية الغلاف[1]. وميز (ليو هوك) بين نوعين من العناوين: العنـوان والعنوان الثانوي، في حين رأى (كلود دوشيه) في العنوان ثلاثة أقسام: العنـوان والعنوان الثاني والعنوان الثانوي. ولا أثر لهذا التمييز الثاني في التأليف العربي القديم الذي اعتمد رجاله صيغة العنوان التام الذي لا تحتمل بنيته اللفظية والدلالية التقسيم إلى عنوان أول وثان وثانوي. فكتاب (الإنصاف في مسائل الخلاف بـين النحويين البصريين والكوفيين) لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمن بن محمـد بن أبي سعيد الأنباري النحوي (ت. 577 هـ)، وكتاب (الخصائص) لابن جني، و (السيرة النبوية) لعبد الملك بن هشام، و (الإمتاع والمؤانسـة) لأبـي حيـان التوحيدي، و (البيان والتبيين) للجاحظ، و (الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها) لأحمد بن فارس؛ فكل هذه المؤلفات وغيرها مما لم نـذكره جـاءت بعنوان مفرد البنية لا يمكن أن نميز فيه بين ما هو رئيس وما هو ثانوي أو في رتبة العنوان الثاني؛ بمعنى أن القاعدة اللغوية التي بني عليها العنـوان قاعـدة متماسكة يقتضي كل لفظ فيها اللفظ الذي يليه بغية تشكيل الدلالة المقصودة.

ولن يتبين لنا هذا إلا بالوقوف عند نماذج من اختيارات العناوين عند المؤلفين العرب المحدثين الذين سايروا في صوغ عناوين مؤلفاتهم طرق الغربيين التـي تنطوي في بنياتها على ما أشار إليه كل من (ليو هوك) و (كلود دوشيه). فكتاب (الجاحظ: حياته وآثاره) لطه الحاجري يتكون مـن عنـوان أول رئـيس هـو (الجاحظ) وعنوان ثانوي هو (آثاره وفكره). وهنالك مؤلفـات أخـرى كثيـرة اعتمدت نظام العنونة الذي يمكن التمييز فيه بين ما هو رئيس وما هو ثـانوي؛ نذكر من ذلك على سبيل التمثيل: (جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيويـة فـي الشعر) لكمال أبو ديب، و (بشار بن برد: شخصيته ومنهجه الشعري) ليوسـف الصميلي، و (الحصيلة اللغوية: أهميتها- مصادرها- وسائل تنميتها)، و (الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي) لعبد الفتاح كيليطو. ووجدت الكتب التـي صدرت عن دار الكتب العلمية ضمن سلسلة (الأعلام من الأدبـاء والشـعراء) تصدر كلها عدا بعض قليل جدا من الاستثناءات في عنوانين اثنين من هذا القبيل

[1] -Genette (Gérard) : Seuils , p. 54-55 .

الذي أشار إليه (ليو هوك)؛ نذكر من ذلك: (العباس بن الأحنف: شـاعر الحـب والغزل) لمحمد علي الصبّاح)، و (أبو العتاهية: حياتـه وأغراضـه الشـعرية) لأحـمد محمد علـيّـان، و (ومسلم بن الوليد: صـريع الغـواني)، و (ابـن الرومي: عصره، حياته، نفسيته، فنُّه من خلال شعره) لعبـد المجيـد الحـرّ، و (دعبل بن علي الخزاعي: الصورة الفنية في شعره) للشيخ كامل محمـد محمـد عويضة.

فقد جمع المؤلفون في هذه العناوين بين قسيمين منفصلين يستطيع كل واحـد منهما ان يقوم عنوانا بنفسه، بعكس ما قرأناه في نماذج العناوين القديمة. والأمر هنا يتعلق بعنوان رئيس أول هو المتقدم في البنية، وعنوان ثان هو الذي يـأتي بعد النقطتين التفسيريتين أو تحت العنوان الرئيس كما تظهره بعض دور النشر؛ وهو الغالب.

وذهب (كلود دوشيه) إلى أن المقصود بالعنوان الثانوي في القسمة الثلاثيـة هو عبارة عن إشارة تجنيسية يأتي بها المؤلف بعد العنوان الأول أو بعد العنوان الأول والثاني. ويوجد مثل هذا في ثقافة التأليف الحديثة كما مارسها الدارسـون المحدثون. ومن أمثلة ذلك: (تاريخ النقد الأدبي عند العرب– من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري) للأستاذ طه أحمد إبراهيم، و (بنية التأليف المسـرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات) لمحمد الكغاط؛ فالشق الأول من العنوان هو العنوان الأول الرئيس ، بينما يقوم الشق الثاني المحدد للفترة التاريخية الرقميـة مقام الإشارة، لكنها ليست الإشارة التجنيسية كما في عبارة (دوشيه)؛ بـل هـي إشارة محددة للفترة التاريخية المغطاة من طرف الدراسة. وهذا يعني أن الإشارة التي تحتل موضع العنوان الثانوي لا تكون دائما تجنيسية. والملاحظ أن أكثـر الإصدارات المتصلة بتاريخ الأدب أو تاريخ بعض الفنون الأدبية يكون العنوان الأول فيها متبوعا بإشارة محددة للفترة التاريخية. في حين تخـرج الدراسـات الأدبية أو الدراسات المتصلة بالأعلام– شعراء وأدباء ومؤلفين بعامة– بعنـوان

أول متبوع بعنوان ثان. ومما يمكن أن نسوقه من نماذج على هذا الاختيار الجامع بين العنوان الرئيس والإشارة التاريخية نذكر على سبيل المثال: (تاريخ النقد والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري) لمحمد زغلول سلام، و (نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة) للأستاذ أمجد الطرابلسي.

ووجدنا في الجانب الإبداعي عناوين متبوعة ليس بإشارة تجنيسية كما هو معمول به، بل بإشارة تاريخية تماما كما هو الحال في المؤلفات الأكاديمية التي سبقت الإشارة إليها. ومن هذه النماذج الإبداعية نذكر: (رياح الشمال- 1917) لنهاد سيريس، و (مدارج الليلة الموعودة- الجزء الأول) لموليم العروسي؛ هذه الرواية التي جاءت إشارتها رقمية ترتيبية بدلا من أن تكون تجنيسية أو تاريخية. ومن هنا أمكن القول: إن الإشارة التي نعتها (كلود دوشيه) بالعنوان الثانوي في القسمة الثلاثية للعنوان هي:

- إما إشارة تجنيسية تكثر بخاصة في الإصدارات الإبداعية.
- وإما إشارة تاريخية تصاحب عناوين الإصدارات ذات الطابع الأكاديمي:

دراسات أدبية وتاريخية ودراسات الأعلام والأمكنة...

- وإما إشارة ترتيبية يشير من خلالها المؤلف إلى ترتيب الكتاب من بين الكتب الأخرى التي تكمله؛ وهذا مجال الكتب الضخمة ذات الأجزاء المؤلفة في التاريخ وتاريخ الآداب.
- وإما إشارة تاريخية ترتيبية؛ وذلك حين يعمد المؤلف إلى حصر عنوان موضوعه في فترة (من.. وإلى..) تاريخية ينص عليها.

أما الإصدارات التي يخرج فيها العنوان الرئيس مصاحبًا بإشارة تجنيسية، فأمثلته كثيرة في مجال الإبداع (شعر، قصة، مسرح)، نذكر من ذلك: (الطريق- رواية) لعبد الله العروي، و (الغربة واليتيم- روايتان) للمؤلف نفسه، و (خرائط بلا بحر- قصص) لأحمد زيادي، و (الحديث والشجن- رواية) لحسن أوريد، و(القطاف- رواية) لحنا مينة، و (سلالم الشرق- رواية) لأمين معلوف، و(خطوات في التيه- مجموعة قصصية) لمحمد زنيبر، و (الفارس والحصان-

مجموعة أقاصيص) لمحمد إبراهيم بوعلو، وغيرها كثير. والملاحظ أن هنالك مفارقة بين المبدعين المغاربة وإخوانهم المشارقة في اختيار لفظ الإشارة التاريخية؛ فبينما ينوع المغاربة في التسمية بين (رواية– قصة– مجموعة أقاصيص– مجموعة قصصية– قصص..)، يستعمل المشارقة لفظا واحدا يتيما هو (رواية) قلما يعوضونه بلفظ (قصة). ولعل السبب في ذلك شدة انفتاح الآداب في دول المغرب العربي (المغرب والجزائر وتونس) على الآداب الغربية بعامة وما يصدر منها باللغة الفرنسية بصفة خاصة.

أما التوزيع إلى ثلاثة عناوين حسب إشارة (كلود دوشيه) السالفة الذكر، فمنه نماذج في ثقافة التأليف الحديثة كما مارسها العرب. غير أن العنوان الثالث فيما سنذكره من إصدارات هو دائما عبارة عن عنوان ثانوي دون أن يأخذ صبغة الإشارة التجنيسية. ومن هذه الأمثلة نذكر: (الاكتئاب: اضطراب العصر– فهمه وأساليب علاجه)؛ فـ (الاكتئاب) عنوان أول رئيس، و (اضطراب العصر) عنوان ثان، و (فهمه وأساليب علاجه) عنوان ثانوي. فالملاحظ أن القطيعة البنيوية والخطية حاصلة بشكل واضح بين المكونات الثلاثة؛ فكل عنصر مستقل بنيويا عن العنصر الآخر. ونقرأ في كتاب الأستاذ محمد قاسمي– الذي لم يختر عنوان مؤلفه: (سيرورة القصيدة: بيبليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب– (1936–2000) فـ (سيرورة القصيدة) عنوان أول رئيس، و (بيبليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب) عنوان ثان، وتأتي الإشارة التاريخية بعد ذلك في مرتبة العنوان الثانوي (1936–2000). ولم يفصل (جيرار جينيت) في مثل هذه الإشكالات التي تعرضها صفحة الغلاف وهي تحضن مكونات العنوان حين تتجاوز هذه المكونات صورة الإفراد وتخرج إلى التعدد.

وكان (جيرار جينيت) قد اقترح تجاوز هذا الخلاف الذي سبقت الإشارة إليه بين (ليو هوك) و (كلود دوشيه)، وذلك بالنظر إلى ما يصدر حديثا من مؤلفات دون الالتفات إلى البدايات الأولى لظهور صفحة الغلاف وما كان ينعكس عليها من علامات. فنحن لا نعثر اليوم إلا على ثلاث صور للعنونة هي:

- العنوان + العنوان الثانوي.
- العنوان + الإشارة التجنيسية.
- العنوان فقط.

وهذا هو الذي عليه مدار الدرس، سواء تعلق الأمر بالتأليف في الثقافة العربية أم الثقافات الأخرى غير العربية . كما تجدر الإشارة إلى المؤلفات المترجمة من لغات كالفرنسية أو الأنجليزية أو الإسبانية أو الألمانية إلى العربية، وكيف تعامل المترجمون العرب مع العناوين الأصلية لهذه المؤلفات؛ وسنقف عند أمثلة من هذه المترجمات.

والملاحظ أن الذي عليه الاختيار في أسلوب العنونة عند المؤلفين والمبدعين العرب المحدثين: العنوان لوحده، أو العنوان مصاحَباً بالإشارة التجنيسية. ويمكن القول إن الأسلوب الأول كان هو الطاغي خلال مرحلة عصر النهضة وما بعدها بقليل، إلى أن اكتسح الأسلوب الثاني ما كان يصدر من إبداعات، فوجدنا الشعراء والقصاصين يرفدون العنوان بإشارة دالة على جنس الإبداع ونوعيته؛ كقولهم: (قصة، رواية، مسرحية، ديوان، مجموعة قصصية، مجموعة شعرية..). ومن هذا الاختيار نسوق النماذج الآتية: (الحجاب- رواية) لحسن نجمي، و (طريق الحرير- رواية) لرجاء عالم، و (المرأة ذات الثوب الأسود- رواية) لحنا مينة، و (حجف العقاب- رواية) لمحمد الحداد، و (سلالم الشرق- رواية) لأمين معلوف، و (رحيل البحر- رواية) لمحمد عزالدين التازي، و (لعبة النسيان- رواية) لمحمد برادة، و (مولاي إدريس- مسرحية) لأحمد عبد السلام البقالي، و (السعد- مسرحية) لأحمد الطيب العلج، و (السعادة- مسرحية) لمحمد شكري، و (امرؤ القيس في باريس- احتفال مسرحي) لعبد الكريم برشيد، و (الشابل- مسرحية هزلية في أربعة فصول) لمحمد زنيبر، و (المتأزمون- عرض مسرحي) لأحمد البكري السباعي، وغير ذلك كثير. ومن الاختيار القائم على العنوان دون الإشارة التجنيسية، وهو الأصل، نذكر: (يا بنات اسكندرية) لإدوار الخراط، و (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، و (عين الفرس) للميلودي شغموم،

و (البدايات) و (الأيام والليالي) لأدريس الخوري. ووجدنا مبارك ربيع يكتفي دائما بالعنوان دون التنصيص على الإشارة التجنيسية، كما في: (سيدنا قدر) و (الريح الشتوية) و (رفقة السلاح والقمر)، بينما خرقت رواية (بدر زمانه- رواية) هذه العادة.

وخرجت بعض الإصدارات الإبداعية العربية الحديثة بعنوان أول رئيس مُصاحَبٍ بعنوان ثان؛ كما هو الحال في: (الفضيلة أو بول وفرجيني) لمصطفى لطفي المنفلوطي، و (أطاف الأزقة المهجورة- العدّامة) لتركي الحَمَد، و (الرحلة الأخيرة- ذاكرة الحاضر) لهشام شرابي، وغيرها. ونجد الشيء نفسه في مجال الإبداع النقدي، وأمثلته كثيرة نذكر من ذلك في مجال التنظير المسرحي: (المسرح المغربي- البداية والامتداد) لمحمد أديب السلاوي، و (الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات) لعزالدين بونيت. ونذكر من نماذج التنظير للخطاب الروائي: (القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) لسعيد يقطين. فالعناوين هنا مكونة من قسيمين يمكن لأحدهما أن ينوب عن الآخر؛ وغالبا ما يحتفظ القارئ، كما سنرى فيما بعد، بأحد العنوانين ويستغني عن الآخر.

وأكثر ظني، كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، أن الأسلوب (عنوان+ إشارة تجنيسية) هو من قبيل التأثر بحركتي التأليف والنشر عند الغربيين. فهم يبنون العنوان بناء ثلاثيا، كما في إصداراتهم الأولى خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما وجدناهم يختصرون هذا الموروث في بناء ثنائي يجمعون فيه بين العنوان والإشارة التجنيسية. وقلة من الغربيين هم الذين رأيناهم يكتفون بالعنوان دون إضافة شيء آخر. فاستقراء التأليف الغربي وما نتج عنه من إصدارات يفيد أن أسلوب العنونة عند الغربيين تطور عبر مرحلتين اثنتين:

- مرحلة العناوين الطويلة التي تستغرق أسطرا كثيرة، ويُبنَى فيها العنوان بناء في الغالب ثلاثيا.
- مرحلة العناوين المختصرة في عنصرين اثنين أو عنصر واحد.

وفي ما ترجمه الدارسون العرب المحدثون من مؤلفات غربية صورة للعونة ذات البناء المتعدد؛ ومن نماذج ذلك: (فخ العولمة: الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية)[1] و (الماضي المشترك بين العرب والغرب : أصول الآداب الشعبية الغربية) [2] و (نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة) [3]، و (لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟ الثقافات البشرية: نشأتها وتنوعها) [4]، وغير هذا كثير.

وحاول (جيرار جينيت) في كتابه (عتبات) العودة ببنية العنوان إلى صورتها المختصرة في العنوان أو العنوان مُصاحَباً بإشارة تاريخية أو تجنيسية أو غير ذلك. وتقوم هذه الإشارة في كثير من الإصدارات مقام العنوان الثاني حين تكون لفظية دلالية، ومقام العنوان الثانوي حين تكون رقمية يعمل من خلالها المؤلف على حصر حقبة تاريخية أو الإشارة إليها بعينها. وهو يعرّف الإشارة التجنيسية بأنها "مجرد جزء مُقوِّم وأحيانا متنافر غير متجانس، يشارك في تكوين العنوان. ففي الوقت الذي يتم فيه تحديد العنوان الرئيس الأول والعنوان الثانوي بصورة قاطعة وصريحة، تأخذ الإشارة التجنيسية بعداً وظيفياً لا غير. فهي إما عنصر

---

[1] – لـ (هانس بيتر مارتين / Hans Peter Martin) و (هارالد شومان / Harald Schumann) ، ترجمة : عدنان عباس علي – سلسلة (عالم المعرفة) ، 238 . والكتاب مترجم عن الألمانية ، وعنوانه الأصلي : (Die Globalisierungsfalle : Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand) .

[2] – لـ (أ. ل. رانيلا / E. L. Ranelagh) ، ترجمة : نبيلة إبراهيم – سلسلة : (عالم المعرفة) ، 241 . والكتاب مترجم عن الإنجليزية ، وعنوانه الأصلي : (The Past We Share : The Near Eastern Ancestry of Western Folk Literature) .

[3] – لـ (راسل جاكوبي / Russell Jacoby) ، ترجمة : فاروق عبد القادر – سلسلة (عالم المعرفة) 269 . والكتاب مترجم عن النجليزية ، وعنوانه الأصلي : (The End of Utopia : Politics and Culture in an Age of Apathy) .

[4] – لـ (مايكل كاريذرس / Michael Carrithers) ، ترجمة : شوقي جلال – سلسلة (عالم المعرفة) 229 . والكتاب مترجم عن الأنجليزية ، وعنوانه الأصلي : (Why Humans Have Cultures) .

مصاحب مستقل (كما هو الشأن في قولنا: رواية أو قصة أو ديوان..)، وإما أن تقوم بمهمة العنصر الموظَّفِ للعنوان الرئيس أو العنوان الثانوي.." [1].

وحين يتعلق الأمر بالجمع داخل تركيبة العنوان بين عنوان رئيس وعنـوان ثانوي الذي لا يكون إشارة تجنيسية، فالجدير بالملاحظة أننا أمام أمرين اثنـين: فإما أن يكون الطرفان متعالقان لفظا ودلالة، وإما أن يكونا متنافرين لا تجـانس بينهما سواء من جهة اللفظ أو الدلالة.

ونختم بواحد من أهم الإشكالات التي يطرحها تعدد أقسـام العنـوان علـى صفحة الغلاف وموضع كل منها ، وهو البحث عن أيهما عنـوان أول رئـيس وأيهما عنوان ثانوي. فإذا كنا سنحكم انطلاقا من الموضع الذي يتواجد فيه كـل من العنوان الأول والعنوان الثاني، قلنا إن العنوان الرئيس هو ما يأتي متقدماً في أعلى صفحة الغلاف، وأن العنوان المرؤوس هو ما يأتي تحت العنوان السـابق. وقد يكون حجم الخط هو العنصر المميز بين العنوانين، فيرسم العنوان الـرئيس بخط واضح سميك، بينما يأتي العنوان الثاني بخط أقل من الأول سمكا. غير أن هذا لا ينفي وجود بعض الخروقات التي تطالعنا فيها بعض الإصدارات بعكـس ما ذكرناه هنا؛ فيرسم العنوان الثانوي بخط مماثل للخط الذي جاء عليه العنـوان الرئيس، وقد يرسم بخط أكبر سمكا. وقد يأتي العنوان الثانوي في أعلى صـورة الغلاف، ويدرج العنوان الرئيس تحته، بالرغم من أن كل الدلائل الموضـوعية والنصية تفيد أن الذي تحت هو العنوان الأول وأن الذي يوجد فوق هو العنـوان الثاني.

هذه بعض الإشارات التي تبقت لدينا من مفهوم العنونة وأقسـامها وبنياتهـا التركيبية التي تأتي عليها. ويبقى أن العنوان كائن (طائش) لا يمكن أن يتقيد بمبدأ من مبادئ القواعد الصرفية أو التركيبية التي تحكم التعبير اللغوي. فبالإضـافة إلى تعدد صوره التي يأتي عليها من الكلمة المفردة إلى الجملـة التـي تتعـدد

[1] –Genette (Gérard) : Seuils , p. 56-57 .

مكوناتها، يسجل العنوان مجموعة من الانحرافات سواء على مستوى بنيته التركيبية أو الخطية. ووجده المؤلف أو الناشر يعرف حقيقة هذا (الانفلات) و(الخروج عن القاعدة) التي يتمتع بها جسم العنوان. فهو يختلف عن المتن الذي يحاسَبُ فيه المؤلف على كل صغيرة وكبيرة، بينما قلما وجدنا دارسا يحاسب المؤلف على خطأ أو انحراف في العنوان.

6)- اختيار العناوين :

لاشك في أن كل مؤلف يتأنق في اختيار العنوان المناسب لكتابه أو ديوانه الشعري أو مسرحيته أو مجموعته القصصية. وهو إذ يفعل ذلك يطرح أمام الدرس النقدي المهتم بالنص وغلمه مجموعة من الإشكالات ، على رأسها زمن اختيار/ أو كتابة العنوان. ويفرض مثل هذا الإشكال أن نكون أمام أوضاع ثلاثة:

- فإما أن يسبق العنوان النص.
- وإما أن يتأخر العنوان حتى الانتهاء من كتابة النص/ المتن.
- وإما أن يتم اختيار العنوان في زمن النشر؛ وهي الحالة التي يتدخل فيها بشكل مباشر أو غير مباشر، كل من سلطة الناشر والقانون والجمهور/ المتلقي.

ولابد هنا من التفريق بين مرحلتين في حياة العنوان وولادته: مرحلة ما قبل طباعة النص؛ أي حين يكون النص مجرد مخطوط بين يدي صاحبه، حينها يكون المؤلف هو السيد المتحكم في مصير النص ومصاحباته، بالرغم من أن هنالك أطرافا معنوية حاضرة غابرة تشارك المؤلف هذه السلطة. وبعد هذه المرحلة يدخل النص/ الكتاب مرحلة ثانية هي مرحلة الذهاب بالمخطوط إلى دار من دور النشر قصد تهيئته للطبع والنشر. ويمكن القول إن مشاكل المؤلف وعنوانه المختار تتأزم وتزداد تعقيدا خلال هذه المرحلة الثانية التي تسمح بتدخل جهات أخرى وسلط أخرى ستشارك المؤلف، بالرغم من أنفه، اختياراته؛ خاصة الاختيار المتعلق بالعنوان. وقد كانت هذه السلط في المرحلة الأولى مجرد استحضارات قد يحرص المؤلف على استشارتها وقد لا يفعل ذلك بالمرة.

والمقصود بهذه الجهات: الناشر، والقارئ، والقانون؛ التي تقوم خلال هذه المرحلة الثانية من حياة الكتاب، والعنوان بخاصة، سلطا تشارك المؤلف اختيارَه؛ وقد تسحبُ منه هذا الحق وتنفرد به.

من هنا لا نعدّ زمن العنونة من الأمور السهلة البسيطة التي لا تنطوي على مشاكل وصعوبات، على مستوى الدرس والتقويم ، كما ذهب إلى ذلك (جيرار جينيت) [1]. فالأمر يتعلق هنا بالتسلل في أعماق المؤلف والقارئ والناشر والقوانين المؤطرة للعلاقات التي تربط هذه الأطراف حين يتحول الكتاب المخطوط إلى إصدار مطبوع منشور. وحين الحديث عن زمن العنونة، وَجَبَ الانتباه إلى أمور ثلاثة هي:

- زمن العنونة.
- تحول العنوان وتغيره.
- تصرف القراء اتجاه العنوان.

6-1)- العنوان قبل النص:

فأما أن يسبق العنوان النص، فأمر طبيعي عند كل مؤلف يأخذ في الكتابة في موضوع من الموضوعات. فالعنوان حاضر على الدوام في ذهن المؤلف الذي طيلة مرحلة كتابته النص/ يقلب مجموعة من العناوين (الاختيارات)، تتغير باستمرار إلى أن يستقر الاختيار على أحدها. فالعنوان إذن وإن لم يوجد مخطوطا على صفحة الغلاف المخطوط، فهو سابق في مشروع المؤلف وأعماقه. ويحيلنا هذا الوضع الأول لزمن العنونة، بدوره، على أمرين اثنين:

- العنوان الذي يسطره المؤلف مسبقا ليكون هدفا؛ ولنسمه: العنوان الهدف.

[1] -Genette (Gérard) : Seuils , p. 64 .

– العنوان الموجود في حال تردد طيلة فترة الكتابة من البدء إلى الختام.

فقد أشار (جيرار جينيت) إلى الحالة الأولى التي يسبق فيها العنوان النص محتجا لذلك بما ذهب إليه الكاتب، المؤرخ (جيونو/ Giono) حين قال: "إذا شرعت في التظأليف التاريخي قبل أن أجد عنوانا لذلك التأليف، فإن محاولتي تلك تُجهض في حينها." [1]. وبالرغم من أن عبارة (جيونو) لا تخلو من أهمية وموضوعية، إلا أنه غالبا ما يأتي الكتاب بعنوان يبنون عليه فكرة الكتابة، فإذا شرعوا في التأليف، مالوا عن ذلك العنوان إلى عنوان آخر. والذي ذهب إليه (جيونو) يفيد أنه لابد من الانطلاق من عنوان سابق ينبني عليه فعل الكتابة؛ فهو– بعبارة (جينيت)–: "ذلك العَلَم الذي نتوجه نحوَه؛ والهدف الذي نريد بلوغَه هو تفسير ذلك العنوان الذي اخترناه مسبقا." [2].

ويشيع مثل هذا الوضع الذي يتقدم فيه العنوان على المتن داخل التأليف الأكاديمي ذي الصبغة التأريخية، سواء تعلق الأمر بالتأريخ للشعوب أم للبلدان أم للآداب وما يتصل بذلك من قضايا وإشكالات. حينها يكون المؤلف مضطراً لتحديد حقل عمله عن طريق عنوان يختاره مسبقا؛ وكأنه يفتح شهيته إلى الكتابة أو أنه يحفز نفسَه إلى هذا الفعل. ويرسم العنوان بهذا الشكل معالم الكتاب وكيف سيكون عليه التأليف. فالأمر يتعلق هنا بعنوان هدف يتوق المؤلف إلى تغطية جميع طلباته. ويمكن القول إن طابع العلمية والموضوعية والصرامة الذي يطبع الكتابات التأريخية من شأنه أن يدفع المؤلف إلى اختيار عنوان مسبق قبل الشروع في الكتابة. قد لا يمكث هذا العنوان طويلا، ولكن على الأقل يكون فاتحة للتأليف. ولو حدث العكس؛ أي أن المؤلف لم يختر عنوانا مسبقا، لما أمكن كتابة النص بالمرة– بالرغم من أن كلاما كهذا لا ينسحب على جميع الناس– إلا أن هنالك بعض التجارب التأليفية المأخوذة من اعترافات بعض الكتّاب تبرر ما ذهب إليه (جيونو) الذي تُجهَض الكتابة التاريخية بين يديه إن لم يضع لها عنوانا

[1] – Genette (Gérard) : Seuils , p. 65

[2] – كتاب الأستاذ جيرار جينيت السالف الذكر ، ص. 65 .

يفتح شهيتها ويحثها على الكتابة. ولا يمكن حدوث مثل هذا الأمر في المؤلفات ذات الطابع الإبداعي، والنقد الأدبي جزء من ذلك بالرغم من طوابع العلمية والموضوعية والصرامة التي يتميز بها.

يقول الأستاذ عبد العزيز حمودة في تبرير اختياره عنوان (المرايا المقعرة) سمة لكتابه النقدي الثاني: "وعلى الرغم من ذلك الحق الصريح، فإنه لم يكن وراء اختيار العنوان الجديد. بل إنني ترددت كثيرا قبل الاستقرار النهائي عليه بسبب ذلك الاعتراض السطحي المحتمل. وأعترف أيضا بأن عنوان الكتاب كان معي منذ البداية، وفرض نفسَه على الدراسة فرضا حتى قبل أن أخط السطر الأول منها. بعكس ما حدث مع عنوان الدراسة السابقة- يقصد كتاب (المرايا المحدبة)-. إن ظروف اختيار العنوان الجديد ودلالته أهم بكثير من أي محاولة مبتذلة للاستفادة من الضجة التي أثارها الكتاب السابق."[1]. وكنت قبل قراءة هذه السطور أحسب العكس. وإذا قلب القارئ نظره في مقدمات بعض الكتّاب يحصل على اعترافات من هذا القبيل تفيد أن المؤلف يقدّم اختيار العنوان قبل أن يخط أي حرف في متنه. هذا بالنسبة للعنوان الذي يكون هدفا، فيحرص الكاتب على تسطيره قبل الشروع في الكتابة. قد يحافظ هذا العنوان على وجوده من خلال إقناعه المؤلف بأحقيته وبأنه جدير بهذه الدراسة، وقد ينهزم أمام سلطة النص ليترك المكان إلى اختيار آخر.

أما الحالة الثانية ضمن الوضع الأول الذي يسبق فيه العنوان النص، فتتعلق بالعنوان حين يكون في حال تردد طيلة فترة الكتابة؛ أو لِنَقلْ في حال تكوُّن ونشأة ومَخاض. وهذا مجال الإصدارات الإبداعية أكثر مما يمكن أن يكون عليه الحال في الكتابات الأكاديمية. ولا سبيل إلى فصل هذه الحالة عن الحالة الأولى التي سبقتها. ذلك أن المبدع، في حال كتابة القصة أو الشعر أو النص المسرحي،

[1]- المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية جديدة : عبد العزيز حمودة ، سل. (عالم المعرفة) ، ع. 272 ، غشت : 2001 ، ص. 7-8 .

لا يعرف مسبقا من أين سيبدأ وإلى أين سينتهي. ربما يعرف كل شيء أو أقل من ذلك عن القضية أو القضايا التي ستطرحها نصوصه الشعرية، أو تلك التي ستعالجها شخوصه القصصية أو مشاهده المسرحية، لكنه لا يعرف ابتداء كيف سيسمي كل هذا؟ فالأمر إذن يختلف تمام عما هو عليه الحال في الكتابات الأكاديمية العلمية. وههنا مفارقة في غاية الأهمية تظهر في أن اختيار العنوان للنصوص الإبداعية (قصة، شعر، مسرح..) أصعب بكثير مما يمكن أن يكون عليه الحال في الكتابات المتصلة بتاريخ الأدب أو التاريخ بعامة أو كل ما هو علم نظري يُطَرَح فيه التأليف وفق منهج دقيق، معروفة لدى المؤلف فواتحه وخواتمه ومقاطعه الداخلية.

ويمكن أن ننظر إلى المسألة بطريقة معكوسة، وذلك بالوقوف عند مشروعية العنونة وصرامتها- أو العنونة بين الموضوعية والاعتباطية- بين الكتابات الإبداعية والكتابات غير الإبداعية؛ فنقول: إن اختيار عنوان- من هذه الزاوية- لنص إبداعي أسهل مما هو عليه الأمر بالنسبة للنص غير الإبداعي. ذلك أن لا أحد يمكنه أن يحاسب المؤلف المبدع على عنوان اختاره لقصته أو مجموعته الشعرية أو نصه المسرحي؛ بل إننا لا نتصور السلامة في انتقاء الكلمات والدقة في اختيار العبارات إلا من عنوان يحضنه غلاف ديوان شعر أو قصة أو مسرحية؛ وكأن للمبدع سحرا- أو للجنس الإبداعي بعامة- سحرا يخرس الألسن. في حين نمد ألسنتنا ونطيل في النقد بخصوص عنوان بحث في الأدب أو الدراسة الأدبية. فيحاسب المؤلف حسابا عسيرا- من لدن النقد- إذا هو لم يختر العنوان المناسب (الجامع المانع) لمؤلفه في تاريخ الأدب أو الدراسة الأدبية أو في الجغرافية أو علم الأصول أو الفقه أو القانون أو غير ذلك مما يكتسي صبغة موضوعية أكاديمية. وقد يكون السر من وراء ذلك أن هذا النشاط-الإبداع- القريب من الخلق من عدم، كما هو الحال في جميع المخلوقات التي خلقها الله من عدم، يكتسب مشروعية لا تسمح لأحد بالمس بمكوناته اللغوية؛ ومنها العنوان.

من هنا يكون العنوان الإبداعي أكثر (تمردا) و (حرية) مما هو عليه العنوان غير الإبداعي. لهذا يصعب الحديث عن عنوان سابق عن اكتمال التجربة الإبداعية على ورق القاص أو الشاعر أو الكاتب المسرحي. فنحن هنا أما حالة العنوان المتردد، أو العنوان الموجود في حالة تكوين ونشأة ومخاض وانتظار. وقد يتأخر هذا العنوان بالمرة إلى أن ينتهي كل شيء؛ بالرغم من أننا نشك شكا قاطعا في أن هنالك مؤلفا يخوض في الكتابة بدون أن تكون لديه ظلال العنوان وأشباحه؛ تلك الظلال والأشباح التي تتردد وتزيد وتنقص وتتغير إلى أن تستوي في صورة العنوان.

قد يختار المؤلف/ المبدع عنوانا مسبقا يظل يقلبه على كل الوجوه إلى أن يستوي عنده مع الإتيان على كتابة النص أو قبل ذلك. وقد ينتهي المؤلف من نصه والعنوان مايزال في حالة غياب وعدم، إلى أن يمر وقت؛ فيظهر هذا الغابر. وقد يحافظ المؤلف على العنوان الذي اختاره ابتداء مع بعض التغييرات التي أدخلها عليه زمن كتابة المتن. وقد يضرب عنه صفحا ليستبدله بعنوان آخر يكون بدوره موضع تقليبات وأخذ ورد. ولا يمكن أن يستوي هذا الأمر إلا بعد أن ينفض المؤلف يديه من كتابة المتن؛ وربما بعد ذلك حين يتجه بمخطوطته صوب الناشر، بل وحتى حين يصل الكتاب بعنوانه مطبوعا بين يدي القارئ، فهل يستسلم القارئ لذلك الاختيار الذي قام به المؤلف أو الناشر أو هما معا، أم أنه يتصرف فيه بالشكل الذي يناسبه ويرتاح إليه؟

ويمكن القول في وضع كهذا إن سلطة النص هي التي تمارس اختياراتها على المؤلف: فالعنوان حاضر في الذهن ، لكنه دوما في استشارة مع النص الذي كلما تجدد ونما وكبر، كلما ظهر له شأن جديد في العنوان. ووقف (جيرار جينيت) عند مجموعة من الأمثلة لهذه الحالة التي يتغير فيها عنوان النص، لعدد من إصدارات كبار المؤلفين والمفكرين الفرنسيين الذين عاشوا قبل نهاية هذا القرن. والحق أن أمرا كهذا لا يتم الكشف عنه ما لم تكن بين يدي الدارس تلك

الاعترافات والتصريحات التي يذكرها المؤلفون في مقدماتهم أو في ما يعقدونه من أحاديث خارج إطار الكتاب (مقابلات صحفية، تقديمات، إهداءات..).

تلك بعض الأحوال والإشكالات التي تتمخض عن العنوان الذي يسبق النص. وكما سلفت الإشارة إلى ذلك، وحدّه المؤلف يحتفظ بسر هذا الظاهر الغابر الذي هو العنوان، والذي يعتبر أحد الرهانات التي يتوق المؤلف إلى كسب ورقتها أمام النص أولا، والناشر ثانيا، والقارئ بعد ذلك.

2-6)- العنوان بعد النص:

يعرف القراء أن بنية العنوان، كيفما كانت نوعية التأليف الذي ترد فيه، بنية (طائشة) متملصة من جميع القيود والقوانين الصرفية والتركيبية والدلالية التي تخضع لها عادة لغة الكتابة داخل المتن. إنها إذن بنية (متمردة) على اللغة التي هي جزء منها. وقد علمنا مما مر من مباحث أن العنوان يرد كلمة أو جملة أو أكثر من جملة. وقد يرد عبارة عن حرف أو مجموعة حروف. كما يرد رقما أو خليطا من الحروف والأرقام. ثم إن العنوان، بالإضافة إلى هذا الشكل من عدم الانضباط، يمارس تمردا آخر على اللغة التي يكتبُ بها؛ وهذه المرة على مستوى التشكيل والصورة الخطية التي يرسم بها. فقد يقدم المؤلف- أو الناشر أو هما معا حين يحصل بينهما اتفاق التراضي- أحد مكونات جملة العنوان في الصورة الخطية دون أن تسمح قواعد التركيب بمثل هذا التقديم.

وقد يرسم المؤلف أو غيره جملة العنوان أو كلمته في وضع عمودي مخالف تماما للوضع الأفقي الذي عليه الإجماع. وقد يجمع صورة الغلاف بين الوضعين الأفقي والعمودي لجملة العنوان متجاهلا رد فعل القارئ الذي يعرف أن هذا الكائن- العنوان- كائن متمرد مستهتر بقوانين اللغة التي هو مكسو بكلماتها. وقد يأتي العنوان بأحرف مفككة غير مرتبطة في الصورة الخطية مخالفا بذلك أعراف الكتابة وأشكالها المتفق عليها. كل هذه الإشكالات وغيرها هي مما يميز العنوان والعنونة ويمنحها هذه (الحرية الطائشة) التي تجعل من هذا الكائن الغابر

الظاهر كائنا متمردا على القواعد والقوانين التي أنتجته. وربما لهذه الأسباب لفظته مكونات المتن اللغوية وقذفت به إلى الخارج حيث صفحة الغلاف.

ومن الأمثلة التي يمكن سوقها على مثل هذا التمرد التشكيلي لعبارة العنوان أو خطه؛ وهي كثيرة، خاصة في مجال الكتابات الإبداعية: عنوان (الأبله والمنسية وياسمين) للميلودي شغموم. فقد رُسِم هذا العنوان ثلاث مرات على صفحة الغلاف وبأوضاع متداخلة بين العمودي والأفقي، توهم القارئ باضطراب رتب هذه الكلمات الثلاث التي تتغير أوضاعها تبعا للشكل القرائي العمودي أو الأفقي الذي وردت عليه. ومن هذه الأمثلة أيضا: عنوان (المهاجر) لعبد الرحمن الشريف الشركي، و (شخوص معلقة من الأرجل) لصبري أحمد، و (زمن بين الولادة والحلم– رواية)، و (سفر الإنشاء والتدمير– مجموعة قصصية) لمحمد المديني، و (غجر في الغابة– قصص) لمحمد زفزاف، و (النداء بالأسماء– قصص قصيرة) لمحمد عز الدين التازي، و (الأولان والجدار الزاحف– قصص قصيرة) لدراعو محمد، و (أحياء في البحر الميت– رواية) لمؤنس الرزاز، و (امرأة على فوهة بركان– رواية) لبهية بوسبيت، و (العالم من ثقب الباب) لكامل زهيري، وغيرها. ويكفي الدارس نظرة إلى الطريقة التي رسِمَتْ بها هذه العناوين ليعلم حجم التمرد الذي يمارسه العنوان على اللغة.

وكما أن العنوان متمرد في الصورة التي يطلع بها على صفحة الغلاف، فهو أيضا متمرد بالنسبة للزمن الذي يأتي فيه: فقد يأتي قبل المتن أو قبيله، وقد يأتي بعد أن ينتهي المؤلف من كتابة النص؛ وهي الحالة التي لا يمكن أبدا فصلها عن الحالة التي سبق الحديث عنها. ولا أحد يعرف متى حضر هذا العنوان أو ذاك إلا المؤلف الذي يصارع، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، مجموعة من السلط والإكراهات الفكرية من أجل الاحتفاظ باختياره الذي قام به في وقت من الأوقات. والحق أن هذا هو الوضع السليم في نشأة العنوان، خاصة بالنسبة للمؤلفات التي تخوض غمار التجربة الإبداعية.

والعنوان الذي يأتي متأخرا هو عبارة عن تتويج للقضايا والجهد الذي بذلـه المؤلف في المتن؛ أي أن الانطلاق هنا حاصل من الكل إلى الجزء: الكل/ النص بجميع عناصره التي تسمح للمؤلف بتكوين رؤية شاملة وحقيقية عن هذا الكـائن الزئبقي الذي هو العنوان. وليس العكس كما هو الحال في العنوان الذي يسـبق النص، حيث يتم الانطلاق من الجزء/ العنوان- وهو عنصر هزيل صغير فقير- لبناء الكل/ النص بمختلف تشعباته وتداخلاته. وإذا نحن قارنا بـين الوضـعين، وجدنا أن حالة العنوان الذي يأتي بعد النص هي التي تستفيد منها الكتابة؛ ولو أن هذه الاستفادة هي بالنسبة للإبداع أكبر مما هو عليه الحال في الكتابات الأكاديمية التي قد تحتاج- على حد قناعة (جيونو)- إلى عنوان سابق يحدد حقلها، ويضبط توزيع أدواتها وأقسامها، وينظم فصولها وأقسامها واختياراتها المنهجية؛ ولـيس الأمر كذلك في الكتابة الشعرية أو القصصية أو المسرحية. إن فكرة الانطـلاق من عنوان سابق فكرة واردة عند كل مؤلف، لكن ورودها نسبي جدا ومحـدود جدا إذا نظرنا إليها في إطار تنوع الأجناس الأدبية والتأليفية بعامة. لهذا تسيطر فكرة العنوان المتردد طيلة زمن الكتابة، وهي الوسط الطبيعي بين فكرتين: فكرة العنوان الذي يولد قبل ولادة النص وفكرة العنوان المتأخر الذي ينزل بعد الفراغ من فعل الكتابة.

6-3)- العنوان في طبعاته:

سبقت الإشارة إلى أن العنوان يبقى بين مد وجزر، بين يدي المؤلف طيلـة زمن الكتابة، وأن هذا الوضع يستمر بدخول طرف آخر مع المؤلف هو الناشـر الذي يتدخل- انطلاقا من موقعه التجاري التسويقي- لتغيير العنوان وقلبه من حال إلى حال. وحتى بعد صدور الكتاب مطبوعا بين يدي القراء، فإنه لا يسلم مـن هذه الصفة- صفة التغير والتحول وعدم الاستقرار على حال واحدة- التي ربما ألفها وأخذ عليها. ذلك أن ضربا أخر من التحول والتبدل يصيب عبارة العنوان وشكلها وصورتها حين يُقدَّر للكتاب أن يُطبَع طبعة ثانية أو ثالثـة أو أكثـر. لا يحدث هذا لجميع الكتب، لكن الأمر وارد بالنسبة لكثير من المؤلفات اليت تصدر

في طبعتها الأولى بعنوان، ثم لا تلبث تغير عنوانها (عبارة أو شكلا أو خطا أو موضعا) في طبعتها الثانية.

والموجود من وراء هذا التحول أحد طرفين: فإما أن يكون المؤلف، بعد صدور طبعة كتابه الأولى وجس نبض القراء إزاء هذا الكتاب متنا وعنوانا وشكلا وصورة، هو الذي رأى أن يتغير العنوان من حال إلى حال أخرى، وإما أن يكون الناشر هو صاحب فكرة إعادة النظر في عنوان الإصدار. ومهما اختلفت الأسباب التي دفعت هذا الطرف أو ذاك إلى إعادة النظر في عنوان الكتاب، فإن التغيير قد يصيب إحدى الجهات التالية:

- عبارة العنوان بالزيادة أو النقص أو الاستبدال؛ وذلك نادر جدا.
- الخط الذي رُسِمَتْ به عبارة العنوان وهو الغالب الكثير.
- الموضع الذي يحتله العنوان على صفحة الغلاف.

وإذا كان الناشر أكثر اهتماما بالجهتين الثانية والثالثة، رغبة منه في إشهار الكتاب وتمتيع نظر القراء بصورة زاهية جديدة لغلاف الكتاب ومكوناته من شأنها أن ترغبهم في الاقتناء، فإن اهتمام المؤلف ينصب بخاصة على عبارة العنوان التي يظهر له أنها في حاجة إلى مراجعة في ضوء ما بدا من ردود فعل القراءة التي صاحبت الطبعة الأولى. ولا يُستثنى الناشر من مشاركة المؤلف قسطاً من هذا النوع من التغيير.

ويطرح العنوان المتغير عبر طبعاته مجموعة من الإشكالات؛ على رأسها: مسألة إتلاف الكتاب في الوضع الذي يصيب التحول عبارة العنوان ليغيرها تغييرا جذريا. وإذا كان مثل هذا التغيير لا يؤثر على مصالح الناشر، إن لم يكن في صالحه، (فالأمر أشبه ما يكون بإصدار جديد)، فإنه بالغ الوقع على المؤلف الذي قد يتيه قارئه عن الكتاب بعد أن عرفه، في طبعته الأولى، تحت عنوان محفوظ لديه. وقد يحدث العكس حتى بالنسبة للمؤلف الذي يوهم القارئ- بطريقة مقصودة أو غير مقصودة- أن الأمر يتعلق بإصدار جديد؛ على الأقل انطلاقا من

صفحة الغلاف التي تحمل عنوانا لم يسبق للقارئ أن عرفه عند ذلك المؤلف؛ فالتغيير إذن قد يكون في صالح الطرفين معا: الناشر والمؤلف.

لكن من المؤلفين من يحرص، إذا كان وحده المتدخل في تغيير عبارة عنوان الطبعة الأولى للكتاب، على الإبقاء إلى ما يشير بقوة إلى أن هذا الكتاب في طبعته الثانية هو نفسه الكتاب في طبعته الأولى. لن يكون التحول إذن جذريا بقدر ما إنه سيضيف كلمة إلى عبارة العنوان أو ينقص أخرى. والذي هو في صالح المؤلف والقارئ والمتن/ النص إجراء الإضافة إلى عبارة العنوان مادام فيه محافظة على الأصل الأول، بعكس إجراء النقص أو الحذف الذي من شأنه أن يتلف جزءا من هذا الأصل. وسبقت الإشارة إلى أن هذا النوع من التحول قليل جدا، مادام يشكل مساسا صريحا بهوية الكتاب ووجوده ككائن حي عرفه الناس، حين خرج إليهم لأول مرة، باسم ونعت معينين. فالأمر يشبه إلى حد ما حياة الناس وأساميهم التي لا حق لأحد في تغييرها أو الإضافة إليها إلا بحكم قضائي يشاع أمره بين الناس.

ومن النماذج التي نسوقها على مثل هذه التغييرات التي تصيب عبارة العنوان حين يقدر للكتاب أن يطبع طبعة ثانية: (النار والاختيار- مجموعة قصصية) لخناثة بنونة التي صدرت كمجموعة قصصية سنة 1969، وتحولت إلى رواية مستقلة بنفسها سنة 1986. ولابد هنا من تفسير؛ فـ (النار والاختيار) عبارة عن قصة فقط من ضمن المجموعة القصصية التي أصدرتها خناثة بنونة سنة 1969، لكنها عادت لتصدر هذه القصة لوحدها دون القصص الأخرى، ولكن هذه المرة كرواية سنة 1986. فقد جاء التحول مرتبطا ليس فقط بعبارة العنوان في إشارته التجنيسية، ولكن أيضا في المتن الذي نقصت منه قصص كثيرة تضمنته الطبعة الأولى وغابت عن الطبعة الثانية.

ومن هذه الأمثلة أيضا روايات أحمد بوزفور: (النظر في الوجه العزيز) الصادرة سنة 1983، و (الغابر الظاهر) التي صدرت سنة 1987، و (صياد النعام) التي خرجت إلى القراء سنة 1993. ويعود بوزفور سنة 1995 ليصدر هذه الروايات الثلاث ضمن مجموع واحد سماه (ديوان السندباد). وفي كلمة

(ديوان)- المتصلة خصوصا بميدان الشعر- ما يشير إلى الجمع. فهذا إجراء عكس الإجراء الذي مر بنا منذ قليل في إصدار خناثة بنونة؛ ففي الأول إخراج لقصة واحدة من ضمن مجموعة قصصية لتصبح رواية، وفي الثاني جمع لثلاث إصدارات ضمن إصدار واحد حمل في عبارة عنوانه ما يشير إلى الجمع. لكن إذا كانت خناثة بنونة قد حافظت على ما يشير إلى الأصل إن لم نقل إنها حافظت على الأصل بكامله، فإن أحمد بوزفور أتلف هذا الأصل باختيار عنوان جديد ربما يناسب الجمع الذي قام به.

ونذكر من نماذج الرواية أيضا (حكاية وهم) لأحمد المديني التي تحولت في طبعة أخرى إلى (حكاية وهم مغربية). وهذا هو التغيير الذي تستفيد منه جميع الأطراف المشاركة في العملية الإبداعية: النص والمؤلف والعنوان والناشر والقارئ؛ فقد أضيف نعت (مغربية) لتخصيص العنوان الأول (حكاية وهم). ومن هذه الأمثلة أيضا نذكر (عمي بوشناق) الصادرة سنة 1972 لعبد الرحمن الفاسي، تحولت في طبعتها الثانية إلى (قصص وصور)؛ وهو عنوان يطمس كل معالم الإصدار الأول؛ حتى يتوهم أن الأمر يتعلق بإنتاج إبداعي جديد للمؤلف.

ولنا في مجال الشعر مجموعة من الأمثلة التي تشهد لهذا التحول الذي يصيب العنوان في طبعاته؛ فمن ذلك: (كاملية الإسراء) الصادرة بالمغرب في طبعتها الأولى للشاعر حسن الأمراني سنة 1992، يعاد نشرها في طبعتها الثانية بالسعودية تحت عنوان (كاملية الإسراء). وحين سألت الشاعر في الداعي إلى هذا التغيير شهد أن الناشر لم يعجبه الاختيار الأول الذي هو (كاملية الإسراء)، فاستبدل به (قصيدة الإسراء). وقد حاول الشاعر الدفاع عن عنوانه الأول، لكن سلطة الناشر كانت أقوى من سلطة صاحب الديوان.

ومن هذه النماذج أيضا (سرير لعزلة السنبلة) الصادرة بالقاهرة للشاعر محمد الأشعري سنة 1998، يعاد طبعها بالمغرب سنة 2000 تحت عنوان (حكايات صخرية/ سرير لعزلة السنبلة). فقد حافظ الشاعر على المتن الأول وعنوانه الأول، وزاد في الطبعة الثانية هذه الحكايات الصخرية التي كان من الواجب أن

تنضاف إلى العنوان. فالأمر يتعلق إذن بإضافة جديد إلى قديم على مستوى الحكايات/ المتن، ثم جديد إلى قديم على مستوى العنوان. وشبيه بهذا (مواسم الشرق) الصادر لمحمد بنيس سنة 1990، يعاد طبعه بإضافة في المتن، ليصبح العنوان الجديد (مواسم الشرق– يليها مسكن لدكنة الصباح). والملاحظ أن هذه العلامات (/) و (–) المستعملة في عبارة العنوان الجديد تأتي غالبا لإفادة الجمع بين أمرين. وجاءت فاطمة بارودي بالأمر صراحة حين عنونت الطبعة الثانية من ديوانها (إبحار في قلاع الروح ثانية) سنة 2000، وكان عنوان الإصدار الأول سنة 1997 هو (إبحار في قلاع الروح) فقط. فلفظ (ثانية) يفيد مرة أخرى.

ونخلص من هذه الأمثلة إلى خمس ملاحظات؛ هي:

- أولا: أن الطبعة الثانية لمؤلف من المؤلفات سواء في مجال الإبداع أو التأليف الأكاديمي الخالص قليلة جدا إن لم نقل نادرة في بعض الأقطار. في البلاد الغربية قلما تجد كتابا اكتفى فيه صاحبه وناشرة بطبعة واحدة يتيمة، إذ غالبا ما يطبع الكتاب مرات متعددة. والسبب في ذلك شدة إقبال مثقفي تلك البلاد على فعل القراءة وفرط اهتمامهم بالنوع القرائي الذي ألفوه؛ أي أننا هناك أمام مجتمعات قارئة. بالإضافة إلى أن للمؤلف ما يساعده، خاصة من الوجهة المادية، على طبع كتابه طبعات أخرى : (الناشر، الجهات الرسمية المسؤولة على شؤون الثقافة والنشر..) كما أن للقارئ دخلا ماديا محترما يساعده دائما على اقتناء الكتاب ؛ الشيء الذي يجعل بضاعة النشر رائجة وفي تصاعد مستمر؛ وإن كانت ثورة الحاسوب والأقراص المضغوطة قد بددت كثيرا من أحلام الناشرين في السنين الأخيرة.

أما في البلاد العربية ، فيختلف الأمر من قطر إلى آخر تبعا للطاقات الشرائية عند المواطن المثقف لهذا البلد أو ذاك، بالإضافة إلى اهتمامه أو عدم

اهتمامه بفعل القراءة . كما أن لقيمة الكتاب العلمية أو الإبداعية ومكانة صاحبه دورا فاعلا في إعادة طبع الكتاب مرات أخرى. فما تشهده المؤلفات في بلد كجمهورية مصر العربية من تعدد الطبعات وتواليها ليس هو الذي يشهده المغرب، وما يوجد عليه الكتاب في الكويت مثلا ليس هو نفسه الحال الذي يعيشه الكتاب في الجزائر أو السودان. فالمؤلف الذي ينجح في طبع كتابه طبعة أولى، في بلد كالمغرب مثلا، بعد كل ما يكون قد عاناه من عدم اهتمام بعض الناشرين وفرط طمع وابتزاز بعضهم الآخر، بالإضافة إلى عدم تشجيع الجهات الرسمية المسؤولة وعدم اكتراثها بما يحدث للمؤلف؛ يكون قد أصاب شيئا عظيما؛ فكيف سيطمع في طبعة ثانية. زد على هذا أن الطبعة الأولى نفسها تبقى قابعة داخل صناديق الناشرين والكتبيين، لا أحد يسأل فيها سوى زمرة قليلة من المهتمين. ويقوم المؤلف عادة بتوزيع أكثر نسخ الكتاب على أصدقائه ومعارفه، رغبة منه في نشر فكره أو إبداعه، متحملا في المقابل تبعات النشر المادية. وكل هذا بسبب غياب المجتمع القارئ وعدم تشجيع الجهات المسؤولة (وزارة الثقافة مثلا) ماديا ومعنويا كلا من المؤلف والناشر والقارئ على فعل القراءة.

– <u>ثانيا</u>: يطبع الكتاب في البلاد الغربية طبعات متعددة؛ والداعي إلى ذلك كما سبقت الإشارة، شدة إقبال المجتمع المثقف على فعل القراءة، والدور الذي يقوم به الإشهار المكتوب والمصور في التعريف بالكتاب والحديث عنه وعن صاحبه، بالإضافة إلى المساعدات المادية والمعنوية التي توفرها الجهات الرسمية المسؤولة لكل من المؤلف والناشر والقارئ الذي يجد في جيبه فائضا من المال يمكنه من اقتناء ما شاء من كتب ومجلات ودوريات وجرائد. وليس الأمر كذلك في البلاد العربية التي يصعب على مثقفيها، في بعض الأحيان وتحت وطأة غلاء المعيشة وضعف الدخل، اقتناء مجلة واحدة من مجلاتهم بشكل منتظم.

وأريد أن أقف قليلا عند بعض الأرقام المتعلقة بطبع الكتاب في البلاد الغربية حتى يعلم القارئ الفارق الكبير بين ما هو مطروح هناك وبين ما نراه في بلداننا التي يُرغَم مؤلفوها– وما أكثرهم وما أجود كتاباتهم– على الوقوف عند طبعة واحدة؛ هذا إذا تيسر لهم أمرها؟ فمما قرأته في جردة (Le Monde) الفرنسية[1] أنه يطبع خلال كل شهرين أكثر من ألف (1000) إصدار، منها خمسمائة (500) من الوثائق وخمس وسبعون وخمسمائة (575) من الأعمال الروائية؛ ومن هذه فقط تسع وستون وثلاثمائة (369) رواية فرنسية. وقد تطورت معدلات الإصدارات المطبوعة من (8151) نسخة سنة 1995 إلى 8991 نسخة سنة 2000. ومما أوردته النقابة الوطنية للنشر (SNE) أن صناعة الكتاب والنشر عرفت تطورا كبيرا وانتعاشا ملحوظا جدا في أرقام معاملاتها الذي وصل إلى خمسة عشر مليار فرنك فرنسي؛ وهي زيادة قُدِّرت بنحو 04,30 بالمائة، وتطورت مبيعات الكتب بنسبة 06,20 بالمائة في حين لم يرتفع معدل الإنتاج سوى بـ 02,80 بالمائة. وهذا جدول نبين فيه تطور مداخيل صناعة الكتاب وما يدره من أرباح على الناشرين في بلد كفرنسا:

السنوات	أرقام التعامل
1995	14129
1996	14093
1997	14019
1998	14289
1999	14382
2000	14994

[1]– العدد الصادر في : 31/غشت/2001 – ضمن الملحق : (Livres Hébdo) .

وهذا بيان آخر بمجموع العناوين والوحدات والنسخ والمبيعات الصادرة خلال سنتي 1995 و 2000 بفرنسا:

السنة	العناوين	الوحدات	مجموع النسخ	الرقم المالي
1995	21998	42997	389850000	300450000
2000	25832	51877	422860000	353580000

فالداعي إلى طبعة أخرى في البلاد الغربية هو أن الطبعة الأولى نفدت ولم يعد لها أثر في المكتبات. أما الداعي إلى طبعة ثانية يتغير معها العنوان، في البلاد العربية، فعلى وجهين اثنين: فإما أن يكون هو فعلا نفاد الطبعة الأولى التي لم تعد موجودة؛ وأمام إقبال وطلب القراء أعاد المؤلف أو الناشر طبع الكتاب. وقد يكون الداعي إلى ذلك هو كساد الطبعة الأولى التي لم تبع منها نسخ كثيرة، فيضطر الناشر، خاصة، إلى إعادة طبع الكتاب تحت عنوان آخر وصورة أخرى للغلاف؛ ربما يكون في ذلك ما يوهم القراء بطبع كتاب جديد. وقد يتفق الناشر والمؤلف على إخراج طبعة ثانية مع الاحتفاظ بمتن الطبعة الأولى وإضافة متن جديد؛ وكل هذا من أجل ترغيب القارئ في الاقتناء وتجنب خسارة ما طبع من نسخ.

– <u>ثالثا</u>: أن من التغييرات التي تصيب العنوان في طبعته الثانية ما يتصل بالإشارة التجنيسية التي وردت تحت عبارة عنوان الطبعة الأولى؛ ومثال هذا رواية (النار والاختيار– مجموعة قصصية) التي تحولت إلى (النار والاختيار– رواية).

- **رابعـا:** أن من هذه التغييرات التي تصيب عنوان الكتاب: مـا يكـون بالزيادة وما يكون بالنقص وما يكون بالاستبدال، وأن الأحسن ذلك التغيير الذي يضيف إلى العنوان، مادام باقيا على الأصل حتى لا يتيه القارئ- الذي يعـرف الكتاب من عنوان طبعته الأولى- عن الكتاب وقد طبعَ طبعة ثانية. والتغيير عن طريق الاستبدال مقبول أيضا، لأنه يضع بدل كلمة من كلمات العنـوان كلمـة أخرى؛ كما هو الحال في (كاملية الإسراء) الذي تحول إلى (قصيدة الإسـراء). أما التغيير بالنقص، وهو نادر جدا، فمن شأنه أن يمحو كل أثر للأصل، مثله مثل التغيير الجذري لعنوان الإصدار.

- **خامسا:** أن من هـذه التغيـيرات الـتي تصـيـب عنوان الكتـاب مـا يكون نتيجة تحول في متن الكتاب نفسه؛ إما عن طريق الإضافة أو الجمـع أو التحويل. ومن نماذج هذا مجموعة: (ديوان السندباد) الصادرة سنة 1995 لمحمد زفزاف؛ وهي جمع لثلاث روايت سبق للمؤلف أن نشـرها تحـت العنـاوين: (النظر في الوجه العزيز) سنة 1983، و (الغابر الظاهر) سنة 1987، و (صياد النعام) سنة 1993. ومن نماذج الإضافة في محال المجموعات الشعرية: (سرير لعزلة السنبلة) الصادرة سنة 1998 لمحمد الأشعري، تعود إلى الظهور، بعد أن أضاف الشاعر إلى متنها نصوصا أخرى، تحت عنـوان (حكايـات صـخرية/ سرير لعزلة السنبلة). وسبق لنا سرد نموذج (مواسم الشرق) لمحمد بنيس، الذي تحول إلى (مواسم الشرق- يليها مسكن لدكنة الصباح). وهذا يعني أنـه كلمـا حدث تغير في المتن، حدث مثله في العنوان؛ فيضيف المؤلـف- أو الناشـر- عبارة أو كلمة جديدة إلى نص العنوان.

6-4)- **عـنوان الـقـارئ:**

يتوزع حياة أو وجود عنوان النص والنص الإبداعي بصفة خاصة أطـراف أربعة هي: النص نفسه/ المتن، والمؤلف، والناشر، والقـارئ؛ بالإضـافة إلـى (سلطة القانون) الحاضرة بجانب كل طرف من هذه الأطـراف الأربعـة، وإن

اختلفت الصورة والنظرة والخطورة التي ترد بها هذه السلطة عند كل طـرف. فلكل واحد من هؤلاء عنوانه الذي يريد أن يكون نعتا وسمة للـنص المؤلـف/ الإصدار. والملاحظ أن الأطراف الثلاثة الأولى تتفق جميعها حول أمر هـو أن كل واحد منها يقدم عنواناً واحدا يتيما للنص المقصود بالتسـمية، بينمـا تتعـدد عناوين القارئ وتختلف وتتباين. والسبب في ذلك أن الأطراف الثلاثة الأولـى– النص والمؤلف والناشر– مفردة، بينما يتعدد القارئ بطريقة يصعب معها حصر كمٍّ وأشكال العناوين التي قد تُلْصَق بالنص. وبالرغم من هذا التعدد الذي يطبـع عنوان القراء، يمكن القول إن كل قارئ يحتفظ بصورة واحدة أو علـى الأكثـر بصورتين للعنوان الذي اختاره للكتاب.

فحين يكون النص مجرد فكرة (شاردة) في ذهن المؤلف، فإن هذا الأخير هو الذي يمتلك حق العنونة دون أن يشاركه هذا الحق طرف آخر. ولكن حين يشرع في تجسيد فكرته عن طريق فعل الكتابة، يتدخل، شيئا فشيئا، طرف ثان يحـاول بكل قوة اقتسام حق عنونة الكتاب– الموجود بالقوة– مع المؤلف: إنه النص الذي كلما كَبُر وتنامى وكثُرتْ أسطره وفقراته وصفحاته في مخطوطة المؤلف، صار هو أيضا يملي على المؤلف عنوانه الذي يتغير باستمرار. إنها المضايقة الأولى التي يتعرض لها المؤلف الذي يعتبر بصورة أو بأخرى الأب الشرعي لعنـوان الكتاب كما أنه الأب الشرعي للمتن الذي سيوضَع له ذلك العنوان.

وفي مرحلة ثالثة، وهي مرحلة الانتهاء من كتابة الـنص/ المـتن وحمـل المخطوطة إلى الناشر، يكون المؤلف قد صفى نزاعه مع النص الذي كان، طيلة زمن الكتابة، ينازع المؤلف ويقاسمه حق العنونة. في هـذه المرحلـة، يـدخل المؤلف مسلسلا جديدا من النزاع؛ وهذه المرة مع الناشر الذي يتـدخل بـدوره ليفرض عنوانه. والمعروف أننا هنا أمام فرضيتين: فإما أن يتدخل الناشر فـي قضية اختيار عنوان للنص، وإما أن لا يكون له أي دخل؛ وهي حالـة الكاتـب الذي يفرض عنوانه عن طريق مكانته العلمية واسمه المعروف، بالإضافة إلـى أنه هو الذي سيغطي تكاليف النشر. بعكس المؤلف الـذي يـذهب بمخطوطتـه

منتظرا أن يطبع له الناشر الكتاب على نفقته. وهنا يختلف عنوان الناشر عن العنوان الذي جاء به المؤلف: فعنوان الناشر هو العنوان الذي من شأنه استفزاز القارئ وجلب أكبر عدد ممكن من القراء/ الزبناء. إنه العنوان التجاري التسويقي، في مقابل العنوان العلمي الموضوعي.

هنا أيضا يصارع المؤلف الذي يتدخل له الناشر في عنوان إصداره من أجل الاحتفاظ باختياره؛ فإن ربح هذه الجولة بقي الأمر على ما كان عليه، وإن خسرها فإن الكتاب سيحمل حتما عنوانا جديدا فيه شيء من المؤلف وفيه شيء من الناشر. ولابد هنا من إبداء ملاحظة وهي أنه نادرا ما يسلم المؤلف في عبارة العنوان جملة وتفصيلا؛ فقد يتنازل عن جزء منها، وهو ما سبقت الإشارة إليه تحت عنوان التغيير بالزيادة أو النقص أو الاستبدال.

وحين يُطبَع الكتاب ويخرج الإصدار إلى الجمهور/ القراء تحت عنوان بارز لا يعرف أحد من اختاره؟ ومتى كانت هذه الولادة؟ وكيف حصلت؟ ويخال الناس أن معارك العنونة انتهت، يدخل العنوان– وهذه المرة لوحده دون المؤلف– صراعا جديدا من أجل البقاء ضد (عبث) أو (تكاسل) القراء الذين لديهم ميل فطري إلى قلب عناوين الكتب أو تغييرها أو تقزيم عبارتها. يصنع القارء إذن عنوانا للكتاب هو من اختياره الخاص. ليس معنى هذا أن القارئ– بصيغة الجمع– لم ترضه العبارة التي خرج بها الكتاب إلى الناس، ولكن جرت العادة، كما لاحظ ذلك (جيرار جينيت) أن يميل القراء، انطلاقا من تكاسلهم، إلى تقزيم عبارة العنوان أو تغييرها؛ خاصة حين يكون العنوان مؤلفا من عنوان رئيس وعنوان ثانوي. فالغالب أن تنسى نوعية خاصة من القراء العنوان الثانوي مبقية على العنوان الرئيس.

بل إن من هذه الفئة القارئة من يتدخل حتى في عبارة العنوان الرئيس. ويكثر مثل هذا الأمر في المؤلفات الأكاديمية ذات العناوين الطويلة التي لا يريد القارئ حفظها، فيقزمها على الصورة التي تريحه، ليحتفظ بجزء منها. والجزء الذي احتفظ به هذا القارئ، طبعا، ليس هو نفسه الجزء الذي احتفظ به قارئ آخر. وفي أحيان كثيرة نجد بعض المؤلفات تُعرَف عند فئة من القراء بعنوان لم يوجد

أبدا على صفحة الغلاف الذي خرجت به إلى الناس. قد يكون هذا العنوان مشتركا بين فئة عريضة من القراء، وقد يكون خاصا بقارئ واحد. فمن منا يعرف عدد وحقيقة وصورة العناوين التي يدعو بها القراء في العالم العربي ثلاثية نجيب محفوظ؟

وإذا كنا نريد الخروج بقانون للعنونة في بعض أشكالها وأنماط ظهورها– بالرغم من أننا لسنا هنا لسن القوانين بقدر ما أننا نطمح، في هذه المرحلة، إلى الوصف؛ وصف حركة التأليف كما مارستها الثقافة العربية الإسلامية قديما وحديثا– قلنا إن إجراءات كالتقزيم أو النسيان أو التناسي التي قد تصيب عبارة العنوان من لدن القارئ غالبا ما تطال المصنفات العلمية الأكاديمية (مؤلفات في تاريخ الأدب أو الفقه أو الأصول أو التراجم أو النحو أو البلاغة أو العروض أو النقد...) التي تخرج إلى القراء بعنوان طويل، أو على الأقل مكون من قسيمين: عنوان رئيس أول وعنوان ثانوي. أما إجراء التغيير في عبارة العنوان وتحويرها أو صنع عنوان جديد يستوحيه القارئ من قراءته الشخصية للنص، وربما من اطلاعه على نقد كتبه كاتب في ذلك النص، وربما من خلال مشاهدته الكتاب وقد تحول نصه إلى مسلسل تلفزيوني أو شريط مطول، فغالبا ما يمس هذا الإجراء النصوص الإبداعية.

الفصل الرابع

التقديم الصغير
المفهوم والأشكال والوظائف

1)- المفهوم والنشأة.
2)- أشكال من التقديم الصغير:
2-1)- الصورة الأولى.
2-2)- الصورة الثانية.
2-3)- الصورة الثالثة.
2-4)- الصورة الرابعة.
2-5)- الصورة الخامسة.
2-6)- الصورة السادسة.
3)- من يكتب التقديم الصغير؟
4)- تسمية التقديم الصغير.

سبقت الإشارة إلى أن مصاحبات النص/ الكتاب كثيرة، إلا أن ما يعتبر منها عتبة قليل؛ وقد حصرنا هذه في أربعة هي: المقدمة، والعنوان، والتقديم الصغير، والخاتمة. ونبهنا إلى أن هذه العتبات– وهي في الأصل مصاحبات من مصاحبات النص– تزيد على المصاحب الذي يبقى مجرد لاحق أو متمم من متممات الكتابة بأمر يكمن في أنه بإمكانها أن تشكل مدخلا من مداخل القراءة، أو أنها تقدم بين يدي القارئ، قبل أن يلج عالم النص/ المتن، رصيدا معرفيا هاما يساعده على اكتشاف النص وكيفية قراءته والتعامل معه. هي إذن تقدم بعض مفاتيح القراءة وتنثر أمام القارئ مجموعة من العلامات التي تمكنه من أن يصبح– في مرحلة أولى– مقتنيا للنص، ثم بعد ذلك قارئا عاديا أو ناقدا لهذا النص. ونريد أن نقف هنا، بعد خطاب المقدمة والعنوان، عند هذا الذي دعاه (جيرار جينيت): (Le Prière d'- Insérer) واخترنا نحن أن ندعوه بـ (التقديم الصغير). فما هو إذن التقديم الصغير؟ ولماذا هذه التسمية؟ وما هي مكونات هذا المصاحب– العتبة؟ وما موقعه بين باقي مصاحبات النص سواء تلك التي رفعناها إلى مرتبة العتبة أم تلك التي احتفظنا لها فقط باسم المصاحب أو اللاحق أو الزائد أو المتمم؟

1)– <u>المفهوم والنشأة:</u>

يمكن القول إن هذا الذي دعوناه بالتقديم الصغير غربي مائة بالمائة، وذلك لأن متعلقات الطباعة نشأة وتطورا جزء من النهضة العلمية والفكرية والصناعية التي عرفتها أوروبا خلال القرن السادس عشر. وحين نعلم أن (Le Prière d' Insérer) في نشأته الأولى تقليدا من تقاليد الطباعة والنشر عند الغرب، إنما كان موجها إلى رؤساء تحرير الصحف الذين كانوا يتلقونه مع الكتاب عبارة عن دعوة/ أو رجاء من الناشر يدعوهم من خلاله إلى العمل على إشهار الكتاب وإخبار القراء بصدوره عن طريق إدخاله ضمن ركن أو عمود من أعمدة الصحيفة؛ إذا علمنا هذا تبين لنا أن هذا المكون مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجال صناعة الكتاب على أساس أنه إنتاج مطبوع موجه للإشهار والتسويق.

وعمل (جيرار جينيت) في الفقرة التي عقدها لهـذا المصـاحب[1] أن يتتبـع فصولا من تاريخ تطوره وتحوله من نص قصير يكتب على ورقة حرة توضـع بداخل الكتاب حين يبعث بهذا الأخير إلى جمهـور النقـاد أو رؤسـاء تحـرر الصحف، رغبة في نشره وإشهار أمره، إلى نص ذي خصوصيات معينة يشغل مساحة أو بعض مساحة الصفحة الرابعة من غلاف الكتاب. وهو يعـرف (Le Prière d' Insérer) انطلاقا مما وجده مطروحا في القاموس الفرنسـي (Le Petit Robert) بأنه "بيان أو ورقة حرة مطبوعـة توضـع بـداخل الكتـاب، وتتضمن مجموعة من المعلومات المتعلقة بهذا الأخير." [2].

وميز (جيرار جينيت) بين ثلاث مراحل في تطور هذا المصـاحب ضـمن تقاليد الكتابة والنشر الأوروبية بعامة والفرنسية بخاصة:

- مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى.
- مرحلة ما بين الحربين.
- مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

فالتقسيم التاريخي السياسي إذن هو الفيصل في تتبع تطور كثير مـن الظـواهر الأدبية. فلم يكن (Le Prière d' Insérer) في المرحلة الأولى سوى هذه الورقة المستقلة/ البيان التي توضع رفقة الكتاب المطبوع حين يبعث به الناشر إلى النقاد ورؤساء تحرير الجرائد؛ وكأنه يدعوهم- دعوة فيها رجاء- من خلال هذا الفعل إلى العمل على إشهار هذا الكتاب والتعريف به انطلاقا من تخصيصهم عمودا أو ركنا من صفحة الجريدة للنص القصير الذي تحمله الورقة المستقلة. ومازالـت جرائدنا اليومية وكثير من المجلات تضطلع بهذا الأمر في ملحقاتها الثقافية.

ولم يتغير شيء كثير من أمر هذا المصاحب خلال المرحلة الثانية، عدا أنـه لم يعد رسالة مقصورة على النقاد ورؤساء تحرير الجرائد، بل تحول إلى عموم الناس؛ أي الجمهور العريض الذي يوجه إليه الكتاب. فالمصاحب بقي دائما تلك

1 -Genette (Gérard) : Seuils , p. 98-109 .

2- المرجـع نـفـسـه ، ص. 98 .

الورقة المستقلة الحاملة لنص قصير يشتمل على مجموعة من العلامات التي تعرّف بالكتاب. غير أنها –أي الورقة– أصبحت، وهي دوما في محلها بداخل الكتاب، موجهة إلى الجمهور العريض الذي سبقتني الكتاب ويقرأه. ولاحظ (جيرار جينيت) أن هذا هو التوجه السليم لهذا المصاحب؛ أي أن لا تقتصر هذه الورقة المستقلة على من يملكون سلطة إشهار الكتاب بالقلم الصحفي أو ريشة أو كلمة الناقد والمقرظ؛ بل الأجدر أن تُعمَّمَ على سائر الناس.

وتأتي بعد هذا المرحلة الثالثة، التي استمرت من نهاية الحرب العالمية الثانية ابتداء من الخمسينات إلى يومنا هذا، وهي مرحلة غابت فيها الورقة المستقلة المحتضنة للنص الإشهاري القصير، لتأخذ هذه المرة مكانها وتمارس ظهورها الأليق والحسن على الصفحة الرابعة من غلاف الكتاب. ونبه (جيرار جينيت) إلى أنه في سنة 1969 مثلا أوقفت دار النشر الفرنسية (Gallimard) إصدار كتبها مُصاحَبَة بهذه الورقة المستقلة. ويمكن القول إن سنوات الخمسين هي التاريخ الذي يشهد بتحول هذا المصاحب/ العتبة من ورقة منقطعة عن الكتاب إلى جزء عضوي ظاهر في الصفحة الرابعة من الغلاف. وهو التحول الجاري به العمل في مختلف دور النشر العالمية بعامة والفرنسية بصفة خاصة.

والتقديم الصغير مصاحب من مصاحبات القراءة، قد يرقى إلى درجة العتبة حين يكون مشتملا على بعض مفاتيح القراءة التي تمكن المتلقي– القارئ من التعرف على موضوع النص ودلالاته العامة الأولية. وقد سبقت الإشارة إلى أن عتبات النص قسمان: منها ما ينفتح القراءة ويمد جسرا بين الكتاب– المتن والقارئ، ومنها ما لا يفتح القراءة ؛ أي أنها مجرد مصاحب ينضاف إلى الكتاب. ومن هذا النوع الثاني ما هو ضروري للكتاب، ومنها ما هو غير ضروري؛ وإن غاب فإن غيابه لا يؤثر في شيء من أمر خروج الكتاب بين يدي القراء.

والتقديم الصغير، كما سلفت الإشارة، نص قصير يأتي في الصفحة الرابعة من صفحات الغلاف. والمعروف أن كل كتاب يخرج في غلاف مكون من أربع صفحات تضطلع كل واحدة منها بوظيفة خاصة:

- ففي الصفحة الأولى يوجد عنوان الكتاب وما يرافقه من إشارة تجنيسية أو عنوان ثان، واسم المؤلف، والدار التي نشرت الكتاب، وسنة النشر ومكانه، بالإضافة إلى اسم السلسلة التي صدر ضمنها الكتاب ورقمها.
- وغالبا ما تأتي الصفحة الثانية للغلاف بيضاء ؛ أي فارغة من أي كتابة وقد تشتمل هذه الصفحة على فضاء قرائي؛ وهذا قليل جدا. وحين تقدم هذه الصفحة متنا قرائيا فإنها تشتمل على اسم الدار التي نشرت الكتاب وسنة النشر والبلدة. وتأتي هذه المعلومات في أسفل الصفحة وأحيانا في أعلى الصفحة؛ على أن مجيئ هذه المعلومات على هذه الصفحة هو على سبيل التكرار لا غير، مادامت قد وردت كلها أو بعضها في الصفحة الأولى للغلاف.
- وجرت العادة في جميع ما رأيناه من إصدارات عند العرب كما عند الغربيين أن تأتي الصفحة الثالثة بيضاء فارغة من أي كتابة.
- وأخيرا تتضمن الصفة الرابعة ما دعوناه بالتقديم الصغير ، وقد تأتي بالتقديم الصغير ومعه، إلى الأسفل في أقصى اليسار، ثمن النسخة، وأحيانا اسم الدار التي طبعت الكتاب واسم البلدة. وقد تأتي هذه الصفحة خالية من التقديم الصغير مشتملة فقط على ثمن النسخة.

فالأمر يتعلق إذن بنص قصير يكتب على الصفحة الرابعة للغلاف ويشتمل على مجموعة من المؤشرات التي تمكن القارئ من التعرف الأولي على: (حول ماذا يدور هذا الكتاب؟). ولابد هنا من الإشارة إلى أن التقديم الصغير هو في أكثر الأحيان عبارة عن عنصر لافت لانتباه القارئ مستفز لرغبته في اقتناء الكتاب. يحيلنا على هذا الاستنتاج ما نعرفه عن بعض الإصدارات التي يحرص الناشرون على وضعها داخل غلاف من البلاستيك لمنع القارئ من تصفح متنها أو قراءة فهرسة موضوعاتها. فيقوم التقديم الصغير بوظيفة الحاكي الذي يتولى إجابة القارئ عن السؤال: (حول ماذا يدور هذا الكتاب؟). والمعروف أنه كثيرا ما خاب أمل القراء وهم يقتنون إصدارا موضوعا وسط غلاف من البلاستيك،

مكتفين بـ (الإيهام) الذي يقدمه العنوان أو التقديم الصغير أو أحدهما اللذان لم يكتبا بشكل صريح يوافق موضوع الكتاب؛ أو بعبارة أدق كانا تجاريين هدفهما دفع المتلقي إلى اقتناء الكتاب قبل التفكير في أن يكون هذا المتلقي المقتني للكتاب قارئا أيضا للكتاب.

ثم لابد من التنبيه على أمر آخر يتعلق بصورة ومضمون هذا التقديم الصغير، وهما اللذان يختلفان باختلاف الأجناس التأليفية التي يتعلق بها هذا المكون. وهذا يدفعنا إلى التمييز بين نوعين من التقديم الصغير:

- التقديم الصغير المصاحب للمؤلفات الإبداعية.
- التقديم الصغير المصاحب للمؤلفات الأكاديمية التي تطرح قضية من قضايا الفكر أو الأدب أو التاريخ أو العلوم أو غير ذلك من مجالات المعرفة.

2)- أشكال من التقديم الصغير:

فأما التقديم الصغير المصاحب للمؤلفات الإبداعية (قصة، شعر، مسرحية..)، فالغالب أن يشتمل على فقرة من فقرات النص- المتن الروائي أو القصصي أو الشعري أو المسرحي. ومعنى هذا أن تقديما من هذا الشكل لا يقدم بين يدي القارئ أي معرفة ناقدة موجهة لفضوله مستفزة لرغبته في اقتناء الكتاب وقراءته، خاصة في الحالة التي يكون فيها النص الإبداعي- الكتاب موضوعا داخل غلاف من البلاستيك. وقد يأتي التقديم الصغير المصاحب للإصدارات الإبداعية في شكل نقد قصير أو تلخيص أو إشارات توجيهية يهتم فيها كاتبها بمجموعة من ألوان النص الموضوع للقراءة. وقد توصلت من خلال ما استقرأته من إصدارات عربية ومغربية بخاصة إلى الوقوف على سبعة مضامين اشتمل عليها التقديم الصغير الخاص بالإصدارات الإبداعية:

- تقديم مقطع من النص/ المتن.
- تقديم قراءة موجزة لبعض القضايا أو الأشكال التي يطرحها النص.

- تقديم تعريف موجز للمؤلف مصحوبا بصورة فوتوغرافية لشخصه.
- الجمع بين عرض حياة المؤلف وملخص عن الكتاب- النص.
- تقديم حديث عام حول حركة التأليف المتعلقة بالجنس الإبداعي الذي منه النص.
- تقديم عرض لبعض عناوين الإبداعات التي كتبها المؤلف.
- تقديم عرض بأسماء بعض المنشورات التي أصدرتها الدار التي طبعت النص ,وقد توجد هنالك مضامين أخرى لم نقف عليها.

2-1)- **الصورة الأولى:**

ومن أمثلة التقديم الصغير المشتمل على مقتطفات من النص الروائي أو الشعري أو المسرحي أو القصصي- وهو كثير جدا- ما نقرؤه على الصفحة الرابعة من غلاف رواية (الحجاب) لحسن نجمي: "رن الهاتف.. فاستفقت. قلت: عدت إلى الانزعاج من جديد. لكن، لابد أحيانا من أسلاك للتغلب على جدراني. للانتصار على ضجر الوحدة المتسللة إلى خلايا الجسد. ياه كم كانت الليلة رهيبة وقاسية..." [1]. وفي الجانب الأيمن من هذه الصفحة نجد ثمن النسخة الوحدة من الكتاب (35 درهما) وتحت الثمن الرقم الدولي لتسجيل الكتاب. ومن هذا النموذج الأول- بالرغم من أننا سنسوق نماذج أخرى كثيرة- يتبين لنا أن هنالك أربعة عناصر رئيسة تظهر على هذه الصفحة:

- النص الذي سبق الحديث عنه (كيفما كان مضمون ذلك النص).
- ثمن نسخة الكتاب.
- اسم الدار التي طبعت الكتاب، بالإضافة إلى البلدة، ورقم الإيداع.
- صورة المؤلف.

[1]- الحجاب : حسن نجمي ، ص. الرابعة للغلاف .

وليس فرضا أن تجتمع هذه العناصر كلها، فقد يأتي بعضها ويتخلف البعض الآخر؛ ومع ذلك يبقى النص العنصر الحاضر على الدوام مادام هو الذي يشكل جسد التقديم الصغير.

ومن هذه النماذج أيضا ما نقرأه على الصفحة الرابعة من ديوان (نداء الأرض) للشاعر محمد الوديع الأسفي حيث اختار المؤلف أو غيره، الناشر مثلا، إيراد أبيات من المتن الشعري وضعت تحت عنوان الديوان نفسه (نداء الأرض):

ضجت الأرض وصاحت من أساها
توقظ الأبناء مما قد دهاها
وانثنت تصرخ من أعماقها
حينما الأنذال عاثوا في حماها
...."[1].

وورد في أسفل هذه الصفحة إلى جهة اليمين، بالإضافة إلى هذا النص المتكون من عشرة أبيات، ثمن نسخة الديوان (18 درهما)، وورد في أقصى اليسار رقم الإيداع القانوني، وبينهما في الأسفل (دار النشر المغربية). فقد اشتملت هذه الصفحة إذن على أكثر مكونات التقديم الصغير، عدا صورة المؤلف.

ومن هذه التقديمات الصغيرة التي استلهمت مقاطع من المتن ما نقرأه في الصفحة الرابعة من غلاف ديوان (الزمان الجديد) لحسن الأمراني:

ألا يا شيخي (الموزون)
خبرني أنا (الحيران)

[1]– نداء الأرض : محمد الوديع الأسفي ، ص. الرابعة للغلاف .

عن الماشيـن فوق جماجـم الإنســان
أليس لهـم قـلـوب؟
- أيها الـحـيـران
............"[1].

وفي أسفل الصفحة في الوسط نقرأ ثمن نسخة الديوان (24.00 درهما)، وغابت الإشارة إلى اسم الدار أو رقم الإيداع القانوني أو صورة الشاعر.

هذه هي صورة التقديم الصغير المشتمل على مقطع أو مقاطع من المتن؛ كأن يكون المقطع من الشعر أو من النثر أو من غير ذلك. والملاحظ أن أكثـر مـا يشتمل عليه التقديم الصغير أمران اثنان: مقاطع من المتن، أو تقديم الكتاب تقديما تعريفيا إشهاريا من لدن الناشر أو شخص آخر. إلا أننا وجدنا تقـديما صـغيرة أخرى تقتطع نصصا من المقدمة التي قدم بها المؤلف أو غيره لكتابه؛ وهذا تابع للنماذج التي سبق عرضها منذ قليل؛ فقط يقع الخلاف في أن الأول مأخوذ مـن متن الكتاب (الديوان أو الرواية أو القصة أو المسرحية..)، بينما يقتطع الثاني من المقدمة.

2-2)- <u>الصورة الثانية:</u>

ومن أمثلة هذه الصورة التي تستوحي فقرات من نص المقدمة ولـيس مـن نص متن المؤلف، ما نقرؤه في التقديم الصغير الذي وضعه محمـد السـرغيني لديوان مليكة العاصمي (كتابات خارج أسوار العالم)؛ قال: "كتابات خارج أسوار العالم، صرخات تطلقها قصائد الديوان في وجه الجدار متحدية صـمت الواقـع وتكسله وما كرسه من صنوف الخنوع وألوان الخضوع. إن قضية الشعر هنـا هي التغيير والتطلع إلى الأفضل. لكن كيف السبيل إلى ذلك؟ يطـرح الـديوان القضية في أبعادها الثلاثة عبر أطراف الصراع.." [2]. ثم يتابع محمد السـرغيني

[1]- الزمان الجديد : حسن الأمراني ،ص. الرابعة من الغلاف .
[2]- كتابات خارج أسوار العالم : مليكة العاصمي ، الصفحة الرابعة من صفحات الغلاف .

تحليله لهذه الأبعاد الثلاثة التي رصدها في الديوان. فهذا تقديم صغير من شأنه تشجيع القارئ على الاقتناء طمعا في القراءة. وفي أسفل الصفحة نقرأ اسم السلسلة التي نشر فيها الديوان وعنوانها، بالإضافة إلى رقم الإيداع القانوني، وتحت هذا السطر تذكير بالدار التي طبعت الديوان وعنوانها، وقبل ذلك ثمن النسخة (18 د).

ومن هذه النماذج أيضا ما يشبه السيرة الذاتية أو كتابة المذكرات التي طلع بها عبد الرحمن بن زيدان في (مدن في أوراق عاشق)، حيث جاء في تقديمها الصغير بقلم المؤلف نفسه: "(مدن في أوراق عاشق) مرتبة ترتيبا كرونولوجيا فيه محافظة على تنامي الوعي في الكتابة عن الذات، وفيه جواب عن سؤال يتكرر على لسانها، على لسان المدينة: هل من جديد؟ سؤال يحتمل كل الأجوبة ، كما يمكن أن يحتمل كل معاني الصمت وكل معاني الكلام.." [1]. وتحت النص في أسفل الصفحة إلى جهة اليمين رقم الإيداع القانوني وتحته الرقم الدولي. ورسم في جهة اليسار من أسفل الصفحة ثمن النسخة (3 درهما)، ونجد تحت هذا السطر في الوسط اسم المطبعة التي طبعت الكتاب.

ومن أمثلة هذه الصورة التي تستوحي خطاب المقدمة لتجعل من بعض مقاطعه مضمون التقديم الصغير، ما نقرأه في الصفحة الرابعة لغلاف مسرحية (مولاي إدريس) لأحمد عبد السلام البقالي؛ قال: "في استطاعة كل فرقة ، سواء كانت محترفة أو هاوية أو مدرسية ، إذاعية أو تلفزيونية، التعامل مع هذا النص وإخراجه في حدود إمكانتها، دون أن يضيع جوهره. فهو عبارة عن لوحات يمكن الاستغناء عن كثير منها ، إذا اقتضى الحال، بإسناده إلى الراوي والتركيز على ما يتجاوب مع رغبة المخرج وطريقته وإمكاناته المادية والبشرية." [2]. فهذه

---

[1]– مدن في أوراق عاشق : عبد الرحمن بن زيدان ، ص. الرابعة للغلاف – ص. 7 من المقدمة .

[2]– مولاي إدريس : أحمد عبد السلام البقالي ، ص. الرابعة للغلاف – ص. 13 من مقدمة المؤلف .

آخر فقرة من خطاب المقدمة التي قدم بها المؤلف لهذه المسرحية. والملاحظ أن هذا التقديم الصغير خلا من المكونات الأخرى التي سبقت الإشارة إليها؛ فلا وجود لرقم الإيداع القانوني أو الدولي، ولا أثر لثمن النسخة أو اسم المطبعة التي طبعت الكتاب؛ كل ما نجده هذا النص الموضوع في إطار تحت عنوان (هذه المسرحية).

ووضع نص التقديم الصغير المصاحب لمسرحية (الشابل) لمحمد زنيبر وسط إطار مستطيل صغير، وهو عبارة عن فقرة من فقرات خطاب المقدمة جاء فيه: "فكرت أن أصور أسرة متواضعة في حياتها اليومية، أسرة مغربية تعيش بين ظهرانيها ليست لها أي ميزة خاصة. إنها تشبه آلاف الأسر التي تكابد مشاكل العيش وتحلم دوما باليوم الجميل باليوم الضاحك، واخترت أن أعيش معها في وقت محدود لا يتجاوز نصف النهار الأول. وأدركت بعد الممارسة أننا نستطيع في مثل هذا اللقاء القصير أن نتجاوز مستوى الحياة اليومية لنرتفع إلى ما هو أبلغ وأدل، فنكتشف عددا من الأسرار التي تمتد على أبعاد العمر كله." [1]. ونقرأ في أسفل الصفحة تحت النص اسم الدار التي طبعت المسرحية وعنوانها بالدار البيضاء، وتحت ذلك في الأسفل إلى جهة اليسار ثمن النسخة (7,35 درهما).

وعلى الطريقة نفسها جاء التقديم الصغير لرواية (مجنون الورد) لمحمد شكري؛ والأمر يتعلق بنص طويل من خطاب المقدمة وضع وسط إطار اختتم في الأسفل بإشارة تقول: (من المقدمة). وتحت الإطار الحاوي لنص التقديم، في أسفل الصفحة إلى جهة اليمين ثمن النسخة (8 ل.ل. أو ما يعادلها)؛ ومعنى هذا أن الكتاب طبع خارج المغرب، طبعته دار الآداب البيروتية؛ وقد كانت طبعته الأولى سنة 1979. والملاحظ أن نص التقديم مأخوذ هذه المرة ليس من مقدمة المؤلف، لأنه لا وجود لمقدمة المؤلف ؛ وإنما هو مأخوذ من المقدمة التي قدم بها الدارس محمد برادة رواية (مجنون الورد)؛ قال: "محمد شكري الذي نخرته

---

[1]- الشابل : محمد زنيبر ، ص. الرابعة للغلاف – ص. 6 من مقدمة المؤلف .

سوسة الحياة وإغراءات التجربة لا يستطيع أن يحترف الكتابة عن (الأشياء) من خارجها، وهو الذي اعتاد أن يثقب القشرة ليرتاد الشرنفة.. " [1].

ولم يوضع التقديم الصغير المصاحب لديوان (السنبلة) لمحمد بنعمارة وسط إطار، وهو التقديم المأخوذ من نص المقدمة التي قدم بها محمد السرغيني هذا الديوان. وقد جاء هذا التقديم الصغير صغيرا بالفعل، موجزا، موقعا باسم (الدكتور محمد السرغيني)؛ قال: "ذلك حال المنظور الفكري أو الإيديولوجي أو الثيولوجي الذي على الشعر أن يبلوره عبر لغة شعرية مكثفة، وهذا ما أفصح عنه الشاعر الفرنسي (بول كلوديل) في أعماله بالنسبة إلى المسيحية، وما أعرب عنه الشاعر الباكستاني محمد إقبال في أعماله بالنسبة إلى الإسلام. فهل يطمح هذا الديوان إلى إنجاز مثل هذه الصياغة؟ الحقيقة أنه إن لم يعكسها في أغلب مناحيها فقد عكس منظورا شعريا متناميا عززه بعاطفة متأججة وابتهالات صوفية لعلها تقوده في النهاية إلى صياغة مثل هذا المنظور." [2]. ونقرأ في أسفل الصفحة إشارتين: الأولى إلى أقصى اليمين وتنطق بثمن النسخة (17 درهما)، والثانية إلى أقصى اليسار وتعرف القارئ باسم الدار التي طبعت الكتاب والبلدة الموجودة بها.

وننهي نماذج هذه الصورة الثانية بنص التقديم الصغير الذي صاحب مسرحية عبد الكريم برشيد (امرؤ القيس في باريس). وقد جاء هذا النص المأخوذ هو الآخر من خطاب المقدمة المتأخر الذي كتبه المؤلف لمسرحيته بدون إطار يؤطره كما رأينا في التقديمات السابقة؛ قال المؤلف: "باريس في المسرحية هي هذه النقطة التي تنتهي إليها كل الخطوط. إنها فضاء مفتوح على العالم، يأتيه الناس من كل مكان. وبهذا كانت عاصمة الدنيا عموما، وعاصمة العرب بالخصوص؛ عاصمة الأغنياء والمشردين، عاصمة السيح واللاجئين، عاصمة

[1]– مجنون الورد : محمد شكري ، ص. الرابعة للغلاف – ص. 6 من نص المقدمة .
[2]– السنبلة : محمد بنعمارة ، ص. الرابعة للغلاف – ص. 8 من نص المقدمة .

الباحثين عن اللذة والباحثين عن الخبز والأمان، عاصمة رجال الأعمال والذين يبحثون عن عمل..." [1]. ونقرأ في أسفل الصفحة إشارتين: الأولى إلى أقصى اليمين وفيها كائن جديد لا عهد لنا به في هذه الصفحة إلا في القليل النادر وهو طبعة الكتاب (الطبعة الرابعة 1999). والثانية إلى أقصى اليسار وفيها ثمن نسخة المسرحية (30 درهما). ولا أثر للمكونات الأخرى كرقم الإيداع القانوني أو الدولي، أو اسم المطبعة أو دار النشر أو البلدة التي طبع بها الكتاب.

ومن خلال هذه النماذج يمكن أن نخرج بشكل تقريبي لما يمكن أن تكون عليه صفحة التقديم الصغير، وهي صفحة تتضمن مجموعة من المكونات/ المصاحبات الدالة التي بإمكان القارئ استعمالها للإطلالة على الكتاب؛ وهذه المكونات هي:

أولا: نص نثري قصير أو طويل يعرف بالكتاب انطلاقا من نص ورد في مقدمة المؤلف. قد يكون هذا النص المختار موازيا لأفق انتظار القارئ؛ أي أنه يخبره بمجموعة من المعارف التي من شأنها أن تقرب إليه الكتاب. وقد يكون هذا النص بعيدا عن هذا الأفق بحيث يتحدث في أمور ليس من شأنها إمداد القارئ بلمحة أو صورة عن الكتاب. فنص التقديم الصغير هو إذن بؤرة هذه الصفحة الرابعة. وقد يأتي هذا النص داخل إطار مستطيل، أو بدون إطار.

ثانيا: الإشارة إلى ثمن النسخة؛ وهي إشارة تأتي دائما في أسفل الصفحة إلى أقصى اليمين أو إلى أقصى اليسار، والغالب أن تكون في الجهة اليسرى من هذه الصفحة الرابعة، ولكننا وجدنا من أثبتها في أقصى اليمين. والثمن مذكور منصوص عليه بالدرهم، وهي العملة المتداولة بالمغرب حين يكون الكتاب مطبوعا بالمغرب، وقد يتم التنصيص على هذا الثمن بعملة أخرى حين يكون الكتاب مطبوعا خارج المغرب. وهذا هو المكان الوحيد الذي يشار فيه إلى ثمن النسخة.

[1]- امرؤ القيس في باريس : عبد الكريم برشيد ، ص. الرابعة للغلاف – ص. 27 من مقدمة المؤلف

ثالثا: الإشارة إلى اسم الدار التي طبعت الكتاب، وهي إشارة تـرد فـي أسفل الصفحة، في جهات مختلفة: في أقصى اليمين أو أقصى اليسار؛ والغالـب أن ترد في وسط أسفل الصفحة. وقد تأتي هذه الإشارة مصاحبة بعنوان الدار تاما كاملا، وباسم البلد الذي تقع به دار النشر التي تكفلت بطبع الكتاب. والمعـروف أن هذه الإشارة ترد بداخل الكتاب على صفحة العنوان أو الصفحة التي تسـبقها أو تلك التي تليها.

رابعا: الإشارة إلى رقم الإيداع القانوني للكتاب، وهو مجموعة من الأرقام التي تحفظ للكتاب مكانته وتسجيله ضمن حقوق المؤلفين. وقد يذكر الناشر بـدل رقم الإيداع القانوني الرقم الدولي (ردمك) للكتاب، وقد يجمع بينهمـا. والغالـب على هذه الإشارة أن تأتي هي الأخرى في أسفل الصفحة إلى أقصى اليمـين أو إلى أقصى اليسار؛ ولا تغليب بين الوضعين. والمعروف أن هذه الإشـارة تـرد بداخل الكتاب على الصفحة التي تسبق صفحة العنوان أو تلك التي تليها.

2-3)- **الصورة الثالثة:**

وهي الصورة التي يكون فيها نص التقديم الصغير من خارج الكتاب (لا هو من متن الكتاب ولا هو من مقدمة الكتاب). إنه التقديم الصـغير الـذي يكتبـه المؤلف أو الناشر أو دارس من الدارسين الذين تربطهم علاقة حميمية بالمؤلف. ولا فرق بين هذه الصورة والصورة الثانية في المكونات الأخـرى المصـاحبة لنص التقديم الصغير. ومن النماذج التي يمكن الاستشهاد بها لهذه الصورة نص التقديم الذي كُتِبَ لرواية (الزمن المقيت) لإدريس الصغير، وهو تقديم يقف عند الكتاب وما ينبغي لهم بغية الارتقاء بمستوى الكتابة؛ قال: "رواية (الزمن المقيت) هذه هي باكورة كاتب من أبرز كتاب القصة القصيرة في المغـرب. واللافـت للانتباه أن في المغرب طائفة من كتاب الرواية لهم مركزهم في عالم هذا الفـن الرفيع الذي لم يأخذ حجمه الطبيعي بعد في اللغة العربية، والذي نرجو بفضـل هؤلاء الكتّاب وأمثالهم أن ينطلق ليصبح كغيره من فنون الآداب العربيـة فنـا

عالميا بكل ما في الكلمة من معنى..." [1]. ولم يات هذا النص موقعا باسم أحد، بالرغم من انه يستوحي بع عبارات ومضامين نص المقدمة التي كتبها محمد زفزاف لهذه الرواية : فهل هو نص لمحمد زفزاف، أم للناشر الذي استفاد من مقدمة المقدم؟ أم لمن هو هذا النص؟ ونقرأ في أسفل الصفحة الرابعة للغلاف إشارتين: الأولى إلى أقصى اليمين وبها اسم الدار التي طبعت الرواية وعنوانها الكامل؛ وهي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت. وجاءت الثانية إلى أقصى اليسار لتخبر بثمن النسخة بالليرة اللبنانية أو ما يعادلها.

ومن هذه الأمثلة أيضا نص التقديم الصغير الذي نقرأه- بدون توقيع أيضا- لديوان عز الدين الإدريسي (ولادة نجمة). وقد جاء هذا التقديم وسط إطار مستطيل، منقسما إلى أربع فقرات أو خواطر نقرأ منها: "ترنيمات عذبة وشدو مؤنس من خلال عواطف جياشة ووجدان متدفق نحو الأمة العربية وقلبها النابض في فلسطين الحبيبة والعراق المجيد. تحية وإكبار إلى أبناء الصمود العربي أطفال الحجارة الذين وقفوا في وجه الغزو الصهيوني..." [2]. فالأمر يتعلق هنا بمجموعة من الخواطر المتفرقة التي أدرجت تحت عنوان (هذا الكتاب) الذي جاء متوسطا الإطار المستطيل الذي يحوي نص التقديم. وكما سبقت الإشارة إلى ذلك لم يأت هذا النص بتوقيع أحد؛ والغالب عندي أنه من رأس قلم الشاعر، إذ فيه شبه كبير مما نقرؤه في الأسلوب الذي كتبت به مقدمة الديوان. ونقرأ تحت إطار نص التقديم الصغير في الوسط من أسفل الصفحة اسم المطبعة التي تولت طبع الديوان؛ وهي مطبعة النجاح الجديدة الكائن مقرها بالدار البيضاء.

ومن هذه النماذج أيضا التقديم الصغير الموجز الذي عكسته الصفحة الرابعة لغلاف مسرحية علال الهاشمي الخياري الموسومة بـ (ربة شاعر)، وهو تقديم لم يحمل توقيع أحد، وجاء وسط إطار مستطيل صغير بحجم النص. وجملة هذا التقديم: "ربة شاعر: أول مسرحية شعرية بالمغرب استخدمت كل عناصر المسرحية من حوار وديكور وإضاءة وحركة صوتية وتحليل نفسي واجتماعي

[1]- الزمن المقيت : إدريس الصغير ، ص. الرابعة للغلاف .

[2]- ولادة نجمة : عز الدين الإدريسي ، ص. الرابعة للغلاف .

لشخوص الرواية، في بناء درامي ورؤية شعرية يبلوران فلسفة الفكر الإنساني، ويعكسان صورة المجتمع الأندلسي وتجربته الحياتية، داخل المساحة الزمنية التي تدور فيها أحداث المسرحية." [1]. والملاحظ أن نص هذا التقديم مستوحى من المقدمة/ الدراسة التي كتبها عبد الرحمن بن زيدان للمسرحية وجاء نصها مباشرة بعد مقدمة المؤلف. ويمكن القول إن في هذا التقديم الصغير، على إيجاز عبارته، كثيرا من العناصر التي يحتاج إليها القارئ ومن شأنها أن تعرفه بموضوع المسرحية؛ الشيء الذي لا نعثر عليه في كثير من التقديمات بالرغم من طول نصها. وزينت هذه الصفحة الرابعة بمجموعة من الصور/ الرسوم التي تستحضر زمن المسرحية: (قصور أندلسية، شخوص قديمة من عمق التاريخ). وهي ستة صور تحيط بنص التقديم: ثلاثة في الأعلى وثلاثة في الأسفل. وتحت الصور الثلاث التي وردت أسفل الصفحة نقرأ اسم وعنوان المطبعة التي تكفلت بطبع نص المسرحية ، وهي مطبعة النجاح الجديدة.

ونختم هذه الأمثلة بالتقديم الصغير قلبا وقالبا الذي جاء على الصفحة الرابعة لغلاف مسرحية (العقرب والميزان) للمسكيني الصغير؛ هذا المؤلف الذي لم يقدم لمسرحيته، لكنه هو الذي كتب تقديمها الصغير الذي جاء تحت عنوان: (نحاول معا...)؛ قال: "نحاول معا كتابا ومخرجين وممثلين في المغرب/ البيضاء أن ننحت مسرحا متميزا.. ونعرف أن الفعل المسرحي، لكي يؤسس خطابه الدرامي، يتطلب بحثا مضنيا ينفي التجزئة في العمل الفني.. فهل يستطيع هذا البحث في إطار تجربة المسرح الثالث أن يكون معطى ثقافيا يساهم في بلورة التجربة/ التأسيس؟ إنه طموح متواضع يلبس هذا العمل المسرحي، في حاجة إلى حضور ذكي.. ودائم." [2]. والملاحظ أن هذا التقديم احتل الجزء العلوي من الصفحة الرابعة، وبقي الجزء السفلي فارغا إلا من إشارة جاء فيها: (الغلاف من

[1]- ربة شاعر : علال الهاشمي الخياري ، ص. الرابعة للغلاف .

[2]- العقرب والميزان : المسكيني الصغير ، ص. الرابعة للغلاف .

تصميم الفنان بوشعيب الهبولي). وهذه إشارة غريبة عن مكونات هذه الصفحة؛ إذ غالبا ما نقرأ مثل هذه الإشارات المتصلة بتصميم غلاف الكتاب على الصفحة الموالية لصفحة العنوان، أو على الصفحة الأخيرة من الكتاب المواجهة للصفحة الثالثة- البيضاء الفارغة من كل شيء- للغلاف. ونقرأ في أسفل الصفحة في الوسط اسم الدار التي طبعت الكتاب وعنوانها بالدار البيضاء.

وبعد هذا الذي رأيناه من نماذج الصورة الثالثة، يظهر أنه ليس هنالك شيء انضاف إلى مكونات التقديم الصغير، عدا هذه الإشارة إلى مصمم الغلاف التي اعتبرناها موضوعة في غير محلها، بالرغم من أننا وجدنا بعض الإصدارات منحت وجودا لهذا المكون على هذه الصفحة الرابعة.

2-4)- <u>الصورة الرابعة:</u>

يمكن القول إنها الصورة الأكثر علوقا بالصفحة الرابعة للغلاف، وهي الصورة التي يكون فيها نص التقديم الصغير متكونا من العناصر التالية أو من أحدها؛ وهي:

- الترجمة للمؤلف/ أو التعريف بالمؤلف في سطور.
- التعريف بمؤلفات الكاتب وتعدادها مع سنوات صدورها.
- الجمع بين ترجمة المؤلف وتعداد مؤلفاته.
- الجمع بين ترجمة المؤلف وتقديم كتابه.
- تعداد بعض أسماء الكتب التي طبعتها الدار التي طبعت كتاب المؤلف.

ولا بأس بأن نقف هنا عند بعض النماذج. فمن ذلك ما نقرؤه في الصفحة الرابعة من غلاف المجموعة القصصية (أشياء تتحرك) للميلودي شغموم. فقد جاء في وسط هذه الصفحة بعد إثبات صورة شمسية للمؤلف بالأبيض والأسود: "الميلودي شغموم. ولد بابن أحمد سنة 1947. يشتغل بالتدريس. يكتب القصة والشعر. له رواية بالفرنسية وديوان ينتظران الطبع." [1]. وتحت هذا النص الذي جاء في

[1]- أشياء تتحرك – مجموعة قصص : الميلودي شغموم ، ص. الرابعة للغلاف .

شكل ومضات أو إرساليات تلغرافية، نقرأ في وسط الصفحة إلى الأسفل ثمن النسخة (3,00 درهم)، وتحت ثمن النسخة اسم المطبعة باللغة الفرنسية: .(Imprimerie Tanane .. Tél. 522-06)

والملاحظ أن هذا التقديم جاء ومعه مجموعة من المصاحبات الجديدة لم يسبق أن عرفناها في النماذج السابقة؛ فمن ذلك صورة المؤلف، مادام المر يتعلق بترجمته. فالترجمة هنا قسمان: ترجمة بالصورة، وترجمة بالكلمات الدالة على اسم المؤلف وتاريخ ومكان ولادته، ووظيفته، واهتماماته الإبداعية أو العلمية، ثم أعماله. ويمكن القول إنه المضمون الأكثر إيجازا وتوفقا بالنسبة لهذه الصورة الرابعة. كما نلحظ أن مكون ثمن النسخة ورد في وسط أسفل الصفحة؛ وهو الشيء الذي لم نتعود عليه، فهو خرق إذن لنظام متعارف عليه. ثم هنالك خرق ثان تعلق هذه المرة باسم المطبعة أو الدار التي طبعت الكتاب؛ وقد ورد باللغة والحروف الفرنسية على غير العادة.

وشبيه بهذا النموذج المثال الذي نقرؤه في الصفحة الرابعة لغلاف ديوان عز الدين التازي (إشراقات). فقد ورد نص التقديم المتضمن ترجمة المؤلف وسط إطار، وخارج الإطار في أعلى الصفحة إلى جهة اليسار نشاهد صورة شمسية للمؤلف. ونقرأ تحت الإطاء في أسفل الصفحة، في الوسط، اسم الدار التي تكفلت بطبع الديوان. ولا أثر لثمن النسخة. ومما جاء في نص هذا التقديم: "عز الدين التازي: ولد الشاعر بمدينة فاس سنة 1942. درس بكل من كليتي الآداب والحقوق بالرباط. حاصل على إجازة في الحقوق سنة 1967 عن جامعة محمد الخامس. يشتغل بسلك المحاماة بمدينة الدار البيضاء منذ سنة 1967. نشر العديد من القصائد الشعرية على صفحات المجلات والصحف العربية. يعد ديوان (إشراقات) أول مؤلف له." [1].

[1]– إشراقات – ديوان شعر : عز الدين التازي ، ص. الرابعة للغلاف .

فقد جاء مضمون هذا التقديم المترجم لحياة المؤلف بعناصر أخرى لم ترد في النموذج السابق؛ كالإشارة إلى دراسات المؤلف وشهاداته التي حصل عليها. والملاحظ أن تقديمات من هذا الشكل لا علاقة لها بالكتاب (الرواية أو القصة أو المسرحية أو الديوان أو غير ذلك من صنوف التأليف وأجناسه..) كمتن ومضمون؛ فهي لا تفيد القارئ في أي شيء ولا يمكن أن تشجعه على اقتناء الكتاب، وبالتالي قراءته، خاصة إذا كان هذا الكتاب موضوعا في كيس من البلاستيك يحول دون تصفح مقدمته، فيكون التقديم الصغير هو بوابة القارئ إلى تعرف المتن.

وطال التعريف بالمؤلف في الصفحة الرابعة لغلاف كل من ديوان (مع الزمن) لمحمد بن الحسن اليوسفي، ومسرحية (السعد) لأحمد الطيب العلج. فقد جاء الأول تحت عنوان: (مذكرة موجزة حول مراحل حياة محمد بن الحسن اليوسفي)، وجاء الثاني تحت عنوان: (أحمد الطيب العلج)؛ وهي الصورة الغالبة على تسمية مثل هذه التقديمات الموضوعة خصيصا للتعريف بالكاتب. وقد يستبدل اسم المؤلف بقولهم: (الكاتب أو المؤلف أو غير ذلك). وفي كل واحد من هذين التقديمين نقرأ مجموعة من المعارف التي تقربنا من حياة الكاتب واهتماماته ودراساته وشواهده العليا، بالإضافة إلى مؤلفاته. واشتملت الصفحة الرابعة لغلاف كلا الديوانين على صورة شمسية للمؤلف أثبتت على يسار النص/ الترجمة. ولا حاجة إلى تكرار ما ذكرناه من أن المضامين المترجمة لحياة المؤلف لا علاقة لها بوظيفة المصاحب أو العتبة كمكون مساعد على القراءة، يهيئ القارئ لدخول مغامرة قراءة النص.

ومن هذه النماذج أيضا ما نقرأه في الصفحة الرابعة لغلاف ديوان الشاعر مصطفى المعداوي. فقد جاء التقديم الصغير في شكل ترجمة لحياة المؤلف اختتمت بالإشارة إلى حادث وفاته وهو في طريقه، متن الطائرة، إلى الرباط بعد تمثيله المغرب في مؤتمر الشعر ببروكسيل سنة 1961. ووضع التقديم الترجمة وسط إطار، وعنون بـ (في سطور)؛ ومما نقرأه في هذا التقديم: "ولد مصطفى المعداوي في مدينة الدار البيضاء سنة 1937. اعتمد في تثقيف نفسه على جهوده

الخاصة. شارك في حركة المقاومة سنة 1954 و 1955، ونفي بسبب نشاطه فيها إلى مدينة تطوان في شمال المغرب.. وقد استفاد من فترة النفي في تثقيفه الذاتي. ساهم بعد الاستقلال في الحركة الأدبية في الدار البيضاء وغيرها من المدن المغربية. شارك في تأسيس اتحاد كتاب المغرب. مثل المغرب في مؤتمر الشعر ببروكسيل 1961، مات وهو في طريقه إلى الرباط في حادثة طائرة." [1].

ومن نماذج هذه الصورة ما اجتمع فيه الترجمة للمؤلف والتعريف بالكتاب؛ وهو ما نقرؤه في الصفحة الرابعة لغلاف ديوان محمد المتقن (واحات الشدو الجريح). فقد جاءت صفحة التقديم الصغير منقسمة إلى قسمين: قسم علوي عنون بـ (الشاعر) وتضمن ترجمة للشاعر في سطور. وبعد ذلك القسم السفلي الذي ورد تحت عنوان (الديوان)، ونقرأ في نصه: "يحتوي هذا الديوان (واحات الشدو الجريح) على عشرين قصيدة، منها التفعيلي، وهو أكثرها، ومنها العمودي، وهو أقلها. لكنها في حالتيها تفصح عن رؤية إسلامية، تستفاد عبر ذلك الوصف المتلبس صيغة الحزن على حاضر يزري بماضيه المشرق الورع.". والملاحظ أن النص مقتبس من التقديم الذي قدم به محمد السرغيني ديوان الشاعر، وهو هنا يحمل توقيعه. واشتمل القسم العلوي الخاص بالترجمة على صورة شمسية للشاعر ثبتت على يمين نص الترجمة.

ومن ذلك أيضا الجمع بين التعريف بالكتاب وتعداد مؤلفات المؤلف؛ وهو ما نقرأه في صفحة التقديم الصغير المصاحبة لمسرحية (مهرجان المهابيل- النزيف) لمحمد مسكين. فقد انقسمت صفحة هذا التقديم انقساما طوليا، جاء على جهة اليمين صورة المؤلف وتحتها تعداد المسرحيات التي كتبها محمد مسكين والجوائز التي نالتها. ونقرأ في جهة اليسار تحت عنوان (هذا الكتاب) كلمة لعبد الكريم برشيد جاء فيها: "إن تجربة محمد مسكين ككاتب مسرحي- هي تجربة غير مقفلة، وذلك لأنها تحيا وتعيش وهي بهذا تزداد مع الأيام طولا وعرضا

---

[1]– ديوان مصطفى المعداوي : مصطفى المعداوي ، ص. الرابعة للغلاف .

وعمقا. من هذا إذن كان ضروريا أن نقرأ في هذه التجربة ما هو كائن وما هو ممكن أيضا. نقرأ الحاضر والغائب، والموجود والمتوقع. بغير هذه الرؤية الجدلية للأشياء فإننا لا يمكن أن نتمثل إلا جزءا واحدا من الصورة وليس هذا ما نهدف إليه. إن كتابة محمد مسكين هي كتابة حيوية، كتابة تحمل لا وعيها داخلها، كما أن لها ذاكرتين: واحدة مفتوحة على الماضي، وأخرى تفضي إلى فضاء الآتي. هذه الكتابة تظهر بالقدر الذي تخفي وتتحدث بالقدر الذي تلتزم الصمت، وهي لا يمكن أن تجد حقيقتها إلا في القراءة الحيوية، أي القراءة التي تستحضر زمن الكتابة وحالاتها وروحها الكامن فيها.. عبد الكريم برشيد." [1]. فالنص حديث مركز عن تجربة المؤلف وطريقته في الكتابة المسرحية، ويمكن للقارئ أن يضع هذين النصين المسرحيين في سلك هذا الحديث الذي جاء به دارس يعرف محمد مسكين حق المعرفة.

ونختم هذه الصورة الرابعة بنموذج متفرد عما سبق، وهو النموذج الذي يقتصر على سرد مؤلفات الكاتب، وهو ما نقرأه على الصفحة الرابعة من غلاف رواية حنا مينة (الأبنوسة البيضاء). فبالإضافة إلى صورة المؤلف التي جاء في أعلى الصفحة إلى جهة اليسار، نجد عنوانا (مؤلفات حنا مينة من منشورات دار الآداب)، وتحت العنوان تعداد لهذه المؤلفات. والملاحظ أن الناشر الذي تولى كتابة هذه الصفحة الرابعة اقتصر على المؤلفات التي طبعتها الدار التي يمثلها، بالرغم من أن للكاتب مؤلفات/ روايات أخرى هي من طبع دور نشر أخرى. وهذا شبيه بالصورة التي سبق أن أعلنا عنها، وهي الصورة التي يستغلها الناشر ليس لتعداد مؤلفات الكاتب صاحب الإصدار، ولكن للتعريف ببعض الكتب التي نشرتها الدار.

2-5)- <u>الصورة الخامسة:</u>

وهي الصورة التي تأتي لعرض صورة المؤلف دون أي شيء آخر. فقد وجدنا بعض الإصدارات خصصت صفحتها الرابعة لعرض صورة كبيرة للكاتب

---

[1]- مهرجان المهابيل – النزيف : محمد مسكين ، ص. الرابعة للغلاف .

(المؤلف، الشاعر، الروائي، المسرحي..)، كما هو الحال في مسرحية (السعادة) لمحمد شكري التي اختار ناشرها– ربما يكون هو صاحب الفكرة– أن يجعل من مساحة التقديم الصغير وهي الصفحة الرابعة للغلاف محلا لعرض صورة المؤلف، ولا شيء غير صورة المؤلف. وتحت هذه الصورة في أسفل الصفحة إلى أقصى اليمين نقرأ ثمن النسخة وهو (الثمن: 15 درهما). وقد تخصص هذه الصفحة في أحوال أخرى لعرض صورة ليست هي صورة المؤلف، ولكنها صورة تمثل شيئا له ارتباط بالنص. ونادرا ما نجد صفحة التقديم الصغير تأتي بمضمون من هذا الشكل الذي وصفناه هنا، فهي إما أن تكون فارغة وهي حالة غياب التقديم الصغير، وإما تكون حاملة لمضمون نصي وهي الحالة التي يحضر فيها التقديم الصغير.

2-6)- الصورة السادسة:

وهي الصورة التي يغيب فيها التقديم الصغير؛ أي أننا نكون بإزاء صفحة بيضاء أو شبه بيضاء. والحق أننا في هذه الحالة أمام نوعين من الغياب: حالة الغياب الكلي للتقديم الصغير ومكوناته المرافقة له، وحالة الغياب الجزئي للتقديم الصغير. فأما الحالة الأولى فهي التي يعرض فيها علينا الناشر الصفحة الرابعة وهي فارغة بيضاء خالية من أي مكون من مكونات التقديم الصغير؛ سواء جسد هذا التقديم الذي هو النص، أم مرافقاته التي نقصد بها: ثمن النسخة، ورقم الإيداع القانوني، والرقم الدولي، واسم الدار التي طبعت الكتاب، وصورة المؤلف... ونادرا ما نعثر على هذه الحالة التي تصرفنا إلى الغياب التام للتقديم الصغير ومرافقاته.

أما الحالة الثانية، فهي حالة الغياب الجزئي؛ ونقصد بها أن نص التقديم الصغير غائب تماما من الصفحة الرابعة، ولكن هنالك حضور لمرافقاته من مثل: ثمن النسخة، أو اسم الدار التي طبعت الكتاب وعنوانها، أو الرقم الدولي للكتاب، أو رقم الإيداع القانوني. ومما تجب ملاحظته أن لا وجود لصورة

المؤلف في غياب التقديم الصغير، سواء كان هذا الغياب كليا أم جزئيا. وتبقى هذه الصورة الأكثر دورانا بالمقارنة مع صورة الغياب التام الكلي.

تلك أهم الصور التي يأتي عليها التقديم الصغير، وهي كما رأينا مجموعة من الصور أفرزت لنا نوعا من التنميط الذي يمكن أن تكون عليه الصفحة الرابعة للغلاف المخصصة عادة لهذا المصاحب العتبة الذي يمكن القول إنه ينطوي على أهمية كبيرة بالنسبة للقارئ الذي يرغب في اقتناء/ قراءة نسخة الكتاب، خاصة حين يكون هذا الكتاب موضوعا داخل غلاف من البلاستيك يحول دون الدخول إلى متنه او حتى مقدمته.

وهنا يمكن التساؤل عن الغاية من هذا التقديم الصغير: هل يدرك من يكتب التقديم الصغير الوظيفة التي من أجلها يتم تسويد هذه الصفحة الرابعة؟ وهل حين يكتب الكاتب أو غيره نص التقديم الصغير يعي أنه يستحضر قارئا يريد التعرف على الكتاب ابتداء من أجل المرور إلى مرحلة اقتنائه، وبالتالي قراءته؟ من خلال ما وقفنا عند من نماذج يمكن القول إن أكثر التقديمات الصغيرة التي نقرأها على الصفحة الرابعة لغلاف الإصدارات الإبداعية بعيدة كل البعد عن الوظيفة التي من أجلها تسود هذه الصفحة. ونحن إذا قارنا ما نكتبه على مساحة هذه الصفحة مع ما نقرؤه على الصفحة نفسها في الإصدارات الغربية نجد فرقا كبيرا. فأولئك يكتبون تقديما يعرف بالكتاب وربما بصاحبه وفي خلدهم قارئ هم مكلفون بإقناعه بالكتاب واقتنائه. أما التقديمات التي نقرأها عندنا وسبق أن وقفنا عند نماذج كثيرة منها، فغالبا ما تتحدث عن المؤلف، أو عن تجربته الإبداعية، أو عن تاريخ الجنس الإبداعي الذي منه الكتاب، أو أنها تعرف بمنشورات الدار التي طبعت الإصدار.. وليس من شأن كل هذا أن يقدم بين يدي القارئ معرفة تحثه على القراءة أو تستفزه لدخول عالمها. وبقي لنا بعد هذا أن نتعرف أمرا في غاية الأهمية: من يكتب التقديم الصغير.

3)- من يكتب التقديم الصغير؟

لقد كنا نشير من حين لآخر فيما سبق من صور ونمــاذج أنــواع التقــديم الصغير إلى الشخص أو الشخوص التي تتولى كتابة التقديم الصغير، لكننـــا لــم نحدد هذا الشخص ولم نقف عند ما يمكن اعتباره (قاعدة) للذي يتولى تسويد هذه الصفحة. ومنذ البدء نقول إن التقديم الصغير قسمان: تقديما موقعا وتقديما غيــر موقع. فلا إشكال إذن مع التقديم الموقع مادام يعلن عن اسم صاحبه. والغالب أن يكون صاحب هذا التقديم الموقع هو الدارس الذي أوكل إليه المؤلف كتابة مقدمة الكتاب أو تتويجه بدراسة أو الاقتصار على تسويد تقديمه الصغير. كما يمكن أن يكون هذا الموقع أسفله للتقديم الصغير المؤلف نفسه، إلا أن هذا قليل بالمقارنـــة مع إمكانية أن يكون الدارس هو الذي يقوم بهذه المهمة. وقد يكون الناشر هــو صاحب التقديم الصغير الموقع، وحينها نقرأ تحت النص عبارة (الناشر) أو مـــا يدل عليها؛ والمتعارف عليه أن الناشر هو الذي من حقه تسويد صفحة التقــديم الصغير.

أما التقديم الصغير غير الموقع، فهو الذي يطــرح أمامنـــا مجموعـــة مــن الإشكالات: من الذي كتب هذا التقديم؟ نتمكن أحيانا من الإجابة على هذا السؤال حين يكون، مثلا، التقديم الصغير مقتطفا من نص المقدمة. فبالعودة إلى المقدمة نعرف أن هذا النص مأخوذ من نصها، وبالتالي صاحب المقدمـــة هـــو نفســـه صاحب التقديم الصغير. ويصعب علينا معرفة من سود هذه الصفحة الرابعة حين يكون مضمون التقديم الصغير فقرات من متن الديوان أو القصـــة أو الروايـــة. صحيح أننا ندرك أن النص هو للمؤلف، لكن السؤال الذي يبقى مطروحا: مـــن اختار أن تكون تلك الفقرة بالذات أو ذلك المشهد أو تلك الأبيات هي التي تشكل مضمون نص التقديم الصغير؟

نحن في حالة كهذه أمام اعتبارين: اعتبار أن يكون المؤلف هو صاحب هذا الاختيار؛ فهو أدرى الناس والمرشح الأول للقيام بالاختيار المعبــر والاختيـــار الحسن؛ لكننا بالرغم من ذلك لا نستطيع الجزم بأنه المؤلف. واعتبار أن يكـــون

صاحب الاختيار هو الناشر الذي بإمكانه أن يختار من متن الكتاب بعض الفقرات أو النصوص التي يراها معبرة عن مضمونه مجلية لصورته. ولا أحد يخالف في أن اختيار المؤلف أجود من اختيار الناشر؛ فأهل مكة- كما يقال- أدرى بشعابها. ثم إن الاختيار ضرب من النقد لم يصرح بمنطوق حكمه. لهذا كنا نقول دائما: هل يعي الشخص الذي يكتب التقديم الصغير ماذا يكتب بداخل هذه الصفحة؟ هل الأمر مجرد تسويد لصفحة لا يجب أن تبقى بيضاء أم أن وراء هذه الصفحة ما وراءها؟

ثم إننا لا نستطيع أن نعرف من كتب التقديم الصغير- غير الموقع- الذي يكون مضمونه تعريفا بحياة المؤلف وتعدادا بعناوين مؤلفاته؛ فمن قام بهذا الاختيار؟ ومن رتب هذه المؤلفات وأحصاها؟ قد يكون المؤلف نفسه، وقد يكون الناشر. ونحن في حالة كهذه نغلب أن يكون الناشر هو المؤهل للقيام بهذه المهمة بعد أن يدفع إليه المؤلف بمسودة هذه الورقة التعريفية، فيتصرف فيها الناشر بالشكل الذي يلائم هذه الصفحة ومساحتها ومكوناتها. كما يصعب علينا تعرف موقع التقديم الصغير الذي يرد في شكل تقديم للكتاب أو صاحبه أو هما معا. ونحن هنا أمام احتمالات ثلاثة: احتمال أن يكون دارس من الدارسين الذين تربطهم بالمؤلف علاقة حميمية؛ وهذا احتمال ضعيف جدا. واحتمال أن يكون المؤلف هو صاحب هذا الفعل؛ وهذا احتمال أقوى من الأول. وأخيرا احتمال أن يكون الناشر هو الموجود من وراء هذا الاختيار؛ وهذا هو الاحتمال الأكثر قوة.

ومهما يكن من أمر هذه التخمينات التي ترد علينا حين يكون التقديم الصغير غير موقع، فنحن دائما أمام إشكال عريض جدا يطرح علينا نفسه بقوة: هل يعي الشخص الذي يتولى أمر كتابة التقديم الصغير أنه يكتب نصا هو في الأهمية بمقدار ما لنص المؤلف من هذه الأهمية؟ هل يعي هذا الشخص أنه يطل من نافذة هذا التقديم على القارئ الذي سيتخذ من هذا النص بوابته إلى قراءة الكتاب، خاصة في الحالة التي يتعذر عليه فيها تصفح المقدمة؟ ثم هل يعي المؤلف نفسه هذه الشروط حتى يحسن اختيار من يتولى كتابة التقديم الصغير لمؤلفه، وقبل ذلك- وهو الأهم أيضا- من يكتب مقدمة كتابه؟

لقد ذكرنا غير ما مرة أنه لا المؤلف ولا الذي يتولى كتابة مقدمة الكتاب، ولا الذي يعهد إليه أمر تسويد الصفحة الرابعة؛ صفحة التقديم الصغير؛ كل هؤلاء تبين لنا من خلال ما وقفنا عنده من نماذج أنهم إما يجهلون وظيفة هذه الصفحة الرابعة، وإما إنهم يزهدون في ما يمكن أن تأتي به هذه الصفحة لصالح الكتاب ولصالح القراء والقراءة على وجه العموم.

لست هنا لإصدار أحكام أرى أنها ستكون قاسية في حق نفسي وفي حق جميع الذين يتعاطون صنعة التأليف؛ ولكن يكفي أن أقول: إنهم قليلون أولئك الكتاب الذين يكتبون مؤلفهم إلى الآخر. معنى هذا أننا أمام مؤلفين يواصلون كتابة مؤلفهم إلى أن يخرج بين يدي القراء؛ وهؤلاء قلة قليلة. وهنالك، والأسف، مؤلفون يظنون أنهم انتهوا من كتابة الكتاب حين سودوا آخر جملة أو كلمة في مخطوطته، ثم دفعوا بذلك بعد زفرة طويلة، تعبيرا عن التعب والعناء الذي لاقوه من فعل الكتابة، إلى الناشر الذي عليه أن يكمل التأليف في مساحة الموازيات. فماذا سيفعل الناشر وهو في أكثر الأحيان عميل تجاري لا علاقة له بشروط الإبداع ومقتضياته؟

ربما سيكتب التقديم الصغير أو يعهد بذلك الفعل إلى أحد الأشخاص الذي سيأخذ مقابلا على ما سيقوم به. ثم إنه سيختار لون الغلاف، وكيفية كتابة العنوان، ونوع الخط الذي سيكتب به العنوان، وسمك ذلك الخط. وهو الذي سيوزع هذه المكونات وغيرها على مساحة صفحة الغلاف الأولى. وهو الذي سيختار الرسوم أو الأشكال الهندسية التي سترد على صفحة الغلاف، بالرغم من أن هنالك– كما نعرف ذلك– بعض دور النشر التي تلزم بصورة/ نموذج تخرج عليها المؤلفات التي تتكفل الدار بنشرها. كل هذه الكتابة، وهي كتابة هامة وأكثر خطورة فرط فيها المؤلف وعهد بها إلى أناس لا علاقة لكثيرين منهم بمجال الكتابة وشرائط التأليف. إن فعل الكتابة على مستوى التأليف لا ينتهي عند كتابة المتن أو القصة أو القصائد، وإنما هنالك مرحلة أخرى من الكتابة لا تقل أهمية عن مرحلة كتابة النص، هي التأنق في اختيار النصوص الموازية. وإذا أوكل

المبدع/ أو المؤلف أمر هذه المصاحبات إلى غيره؛ فالأحسن أن يكون ذلك الغير مؤهلا للقيام بتلك الوظيفة (الخطيرة)، وأن يشرف المؤلف على الفعل ويتتبعه.

إن أكثر المؤلفين يتناسون أن الأفضل لمؤلفهم أن يكتبوا نصه ونصه الموازي؛ أي الذي يوازيه ويخرج مرافقا له بين دفتي الغلاف. ومن عناصر هذا النص الموازي التي يفرط فيها المؤلف: التقديم الصغير، والصفحة الأولى للغلاف بما تتضمنه من مكونات- وهي كثيرة- على رأسها: كيفية كتابة العنوان، والموضع الذي سيرد فيه، والرسوم والأشكال والألوان التي سيبحر فيها هذا الخليط الدال الفاعل في شخصية القارئ. لهذا السبب قلت في بداية هذا الكتاب: حذار من العتبات، فقد تكون العتبة عتمة؛ والمقصود بذلك أن المؤلف لا يذهب إلى آخر نقطة من جهده. إنه يتوقف عند حدود النص ولا يكتب أبدا النص الموازي.

غير أن هذا لا يعني أن كل المؤلفين لا يذهبون إلى آخر نقطة من جهدهم، فهنالك من يتوافرون على وعي الكتابة بوصفه شكلا وليس فقط بوصفه خطابا. إنهم يجمعون بين وعي شكل الكتابة ووعي خطابها، وهم يزاوجون بين النص وما يوازيه؛ وبذلك هم أكثر استفزازا للقارئ وأكثر تواصلا معه. إنهم يقولون بالنص ويقولون بالنص الموازي، وما لم يستطيعوا قوله بالنص، يقولونه بالنص الموازي عن طريق الألوان والرسوم والأشكال واختيار المواضع وغير ذلك من عناصر الإيحاء التي تتوافر عليها مصاحبات النص.

ويحيلني هذا الكلام الذي لا أريد أن أذهب فيه أبعد مما ذهبت إليه إلى أن كثيرا من المؤلفين يكتبون النص، ويتركون النص الموازي لغيرهم يتولى أمر كتابته. إن الذي لا ينهي كتابة نصه لا يمكن أن يكون مؤلفا بالخطاب الذي أودعه النص ، ولكن المؤلف الحقيقي هو الذي يكتب خطاب النص ، ويشرف على اختيار المعينات الأخرى التي يستوجبها نصه: النص الموازي. هل فات المؤلف أنه حين يكتب نصا فهو بمثابة من يلد مولودا؟ فهل نلد أطفالنا ونلقي بهم إلى الآخرين من غير أن نعرف بأي نوع من القماش ستكسى جلدتهم الرطبة الحساسة؟ وفي أي موضع سنضعهم؟ وكيف سنسميهم؟

4)- تسمية التقديم الصغير:

والمقصود بتسمية التقديم الصغير أن هذه الصفحة الرابعة من غلاف الكتاب قد ترد مدرجة بعنوان، وقد تأتي بدون عنوان. والعنوان هنا مجموعة من الاصطلاحات التي اعتاد من يتولى كتابة هذا التقديم الصغير أو مجموع مكونات هذه الصفحة الإتيان بها بغية تسمية المضمون الوارد تحته. ومن أشهر العناوين التي اعتاد الدارسون الإتيان بها لنعت هذه الصفحة: (هذا الكتاب) أو (هذه الرواية) أو (هذه المسرحية) أو (هذا الديوان) أو (في سطور) أو (المؤلف).وقد يكون العنوان الذي تحمله هذه الصفحة هو نفسه عنوان الإصدار. وقد تستبدل عبارة (المؤلف) بالاسم التام الكامل للمؤلف. وقد يكون عنوان هذه الصفحة شيئا آخر غير الذي ذكرناه هنا؛ وذلك مثلا حين تخصص الصفحة لتعداد أعمال المؤلف، فنقرأ مثلا: (مؤلفات حنا مينة من منشورات دار الآداب)، أو (صدر ضمن هذه السلسلة) حين تخصص الصفحة الرابعة لتعداد المؤلفات التي طبعتها الدار التي تولت نشر الكتاب.

المهم أننا أمام حالتين اثنتين: الحالة التي ترد فيها صفحة التقديم الصغير مدرجة بعنوان، والحالة التي يغيب فيها هذا العنوان. وتحيل حالة غياب العنوان على أمرين: أن ليس هنالك وجود للتقديم الصغير بالمرة، أو أن هنالك تقديما صغيرا لم يحمل عنوانا. أما الحالة التي تدرج فيها صفحة التقديم الصغير بعنوان، فهي الحالة التي يحيل فيها هذا العنوان على مضمون يوجد تحته. وتختلف العناوين المختارة تبعا للمضمون الذي تتحدث عنه. فعنوان (المؤلف) أو (أحمد الطيب العلج) يحيل طبعا على ترجمة المؤلف. وعنوان (هذا الكتاب) أو (هذه الرواية) أو ما شابه هذا التركيب يحيل على حديث الكاتب عن مضمون الكتاب أو الرواية. وقد تستبدل بعبارة (هذا الكتاب) أو (هذه الرواية) أو (هذا الديوان)- كما هو الحال في نعوت الترجمة للكاتب- عنوان الكتاب نفسه.

ويمكن القول إن الاصطلاح/ العنوان الأكثر دورانا في هذه الصفحة هو قولهم: (هذا الكتاب)؛ ففيه إحالة على مجموعة من المضامين أهمها اثنان: مضمون الترجمة للمؤلف، ومضمون التعريف بالكتاب. ولا يمكن إضافة شيء آخر متعلق،مثلا، بمنشورات الدار أو ما هو خارج عن الإصدار ومؤلفه. ويمكن استبدال هذه العبارة، كما ذكرنا ذلك سابقا، بعنوان الكتاب. وغالبا ما يثبت هذا العنوان في أعلى الصفحة في الوسط، ويكتب بخط سميك بارز يختلف عن الخط الذي كتب به نص التقديم الصغير. وفي كل ذلك لفت لانتباه القارئ إلى ما هو مقبل على قراءته.

وبالرغم من أننا لا نقول إنه من الواجب أن تدرج صفحة التقديم الصغير بعنوان؛ لأننا لسنا هنا بصدد سن القواعد، بقدر ما إننا نعمل على وصف مصاحبات النص كما تصورها المؤلفون العرب قديما وحديثا؛ بالرغم من ذلك نرى أنه من الأليق أن تدرج هذه الصفحة بعنوان بارز يتوسط أعلاها. والعنوان الأكثر ملاءمة لهذه الصفحة ووظيفتها وما تحيل عليه، قولهم: (هذا الكتاب) أو عنوان الكتاب.

الفصل الخامس

الإهداء
أو العتبة الفارغة

1)- المفهوم والنشأة.
2)- الحضور والغياب.
3)- بنية الإهداء.
4)- وظائف الإهداء.

ونأتي بعد هذا إلى مصاحب آخر من مصاحبات النص أفرده (جيرار جينيت) بحديث مطول ضمن كتابه (Seuil/ عتبات)، وقف فيه عند مفهوم هذا المصاحب ونشأته وأهم المراحل التي مر منها في الثقافة الغربية، قبل ظهور الطباعة وبعدها. إلا أن ما يلاحظه القارئ في هذا الحديث أن صاحب كتاب (العتبات) أخرس حين أراد الحديث في موضعين من هذا الفصل الخاص بالإهداء عن وظيفة أو وظائف هذا المصاحب. فلا أثر لموقف محدد من وظائف أو وظيفة هذا المصاحب. ومنذ البدء نقول: هل نحن هنا إزاء مصاحب أم عتبة؟ ولنتذكر جميعا أن العتبة هي كل ما وجد فيه القارئ منفذا إلى دلالة النص ومقاصده؛ هذا إذا علمنا أن المؤلف فعلا هو الواضع لتلك العتبة. أم غير ذلك ، فهو مصاحب من مصاحبات النص أو نقول فيه: لاحق أو مضاف تقتضيه شؤون التأليف. والإهداء من هذا الضرب هو الذي إذا غاب من الكتاب لا يكون لغيابه أي أثر سلبي، سواء من الناحية العلمية أو الجمالية- الشكلية أو التجارية. لهذا دعوته بـ (العتبة الفارغة) وأنا أريد بذلك أنه مجرد مصاحب.

1)- المفهوم والنشأة:

ليس الإهداء بدعا جديدا جاء مع ظهور الطباعة التي أظهرت من بين ما أظهرته من صفحات الكتاب صفحة تأتي قبيل خطاب المقدمة عليها جملة أو بضع جمل يهدي فيها المؤلف كتابه إلى شخص أو مجموعة أشخاص. فالإهداء قديم قدم التأليف، وهو ما انتبه إليه (جيرار جينيت) حين رأى أن الإهداء يعود إلى عصر روما القديمة. ولنا في أقدم ما نقرؤه من نصوص شعرية تعود بنا إلى المرحلة الجاهلية خير مثال على أن الإهداء قديم قدم الكتابة، مادامت الكتابة خطاب الأنا إلى الآخر. ففي قصائد المديح كما في قصائد الرثاء والغزل والفخر إهداء من الشاعر إلى الآخر الذي هو الممدوح أو الميت المرثي أو الحبيبة التي تيمت قلب الشاعر أو الذات الأنا التي تطغى على الذات الشاعرة أو القبيلة. وكان

الشاعر/ المؤلف يأخذ عطاء أو جائزة على أنه أهدى تلك القصيدة إلى ذلك الشخص، وتختلف الجائزة بين مادية ومعنوية، تبعا للشخص المهدى إليه وكذلك موضوع الكتابة/ النظم.

وكان المؤلفون من العلماء المسلمين القدامى يؤلفون كتبهم ويهدونها إلى أمير من الأمراء أو خليفة أو كبير من الكبراء، فيعظم الأمر في عين المهدى إليه، فيخصص للمؤلف جائزة تأخذ حينا صورة العطاء المادي، وحينا آخر صورة الحظوة المعنوية. ولنا في مؤلفات المتقدمين من أمثال الجاحظ وابن قتيبة والصولي وأبي العباس المبرد وغير هؤلاء من المتأخرين في بلاد المشرق كما في الغرب الإسلامي خير مثال على رسوخ هذا التقليد وتجذره في ثقافة التأليف عند العرب.

وكان خطاب المقدمة كما سبقت الإشارة إلى ذلك، المساحة الملائمة التي اتسع صدرها لإهداء المؤلف، وذلك حين كان يتحدث منذ أول سطر من المقدمة على أن الذي دعاه إلى تأليف هذا الكتاب فلان، وهو يجيب بهذا التأليف دعوة من دعاه، ويجعل منه إهداء يتقرب بواسطته من أهداب سدته العالية. فالإهداء إذن جزء مضمن داخل خطاب المقدمة؛ بل وفي استهلال خطاب المقدمة. وهذا شبيه بما نجده اليوم بخصوص الرتبة التي ترد فيها صفحة الإهداء التي تتقدم صفحات التقديم.

والذي نقف عليه اليوم فيما يصدر من مؤلفات صفحة بيضاء تأتي قبيل خطاب المقدمة وفي وسطها عبارة أوعبارات في شكل إرساليات تلغرافية تكتفي، في أغلب الأحوال، بنظام الجملة الواحدة المبنية بناء تواصليا واضحا: (من فلان إلى فلان) أو فقط (إلى فلان) وهو النمط الأكثر دورانا على مساحة هذه الصفحة التي لا يحصل لها أبدا أن تمتلئ كمثيلاتها من صفحات الكتاب. ويجسد خطاب الإهداء صورة واضحة المعالم للعلاقة التي تربط بين المؤلف (المُهدي) والشخص (المادي أو المعنوي) المُهدَى إليه. ومن أبرز خصوصيات هذا

المصاحب ذلك الفقر اللغوي الذي يميزه؛ إذ يقوم في أحسن الأحوال على بضعة جمل مرتبطة أحيانا ارتباطا عضويا، وأحيانا أخرى بدون هذا الارتباط.

ولابد هنا من التمييز، كما سيأتي التفصيل في ذلك، بين نوعين من الإهداء: الإهداء الذي يخص الأثر المفرد الذي يكتبه المؤلف خصيصا إلى شخص بعينه؛ وهذا نموذج الأشعار (المديح والرثاء والغزل والفخر) التي كانت تدبج في شخص بعينه. فالإهداء في هذه الحالة مقصور على إنسان بعينه يخصه هو دون غيره من سائر الناس. كما نعثر على هذا الضرب من الإهداءات في جنس النثر، تلك الكتب التي ألفها القدامى وأهدوها- وهي في صورتها المخطوطة- إلى شخص بعينه (خليفة أو أمير أو كبير من الكبراء). ولا يزال هذا الضرب من الإهداء حيا في إصدارات المحدثين، في الشعر كما في النثر، حيث نجد من يقف إهداء ديوانه على شخص واحد، بالرغم من أن هذا الإهداء ستخرج منه مئات أو آلاف النسخ التي سيقرؤها جمهور عريض من القراء. فالقارئ هنا متعدد في مقابل الشخص المهدى إليه وهو مفرد. قد يسمي المؤلف هذا الشخص باسمه، وقد يشير إليه بالأحرف الأولى، وقد يكني عليه. كما نجد إلى يومنا هذا من يصدر تأليفا في مجال الإبداع أو في موضوع التأليف الأكاديمي، ويقوم بإهدائه إلى شخص مفرد بعينه. ويكون في هذه الحالة الشخص المهدى إليه طرفا مساندا للكتاب. وقد أشار (جيرار جينيت) إلى هذا النوع من الإهداء بالرغم من أنه لم ينتبه أو أنه فقط قفز على كل التفصيلات أو الجزئيات المنضوية تحته.

أما النوع الثاني من الإهداء، فهو الإهداء الذي لا يتعلق بشخص بعينه، إنما يتوجه فيه المؤلف، بطريقة من الطرق، إلى الجمهور العريض الذي من المفروض أن يقرأ كتابه. كما يجدر بنا أن نميز في الإهداء بين ما يرد نثرا وما يرد نظما، بالإضافة إلى الإهداء الذي يتوجه إلى شخص مادي أو مجموعة أشخاص هم من بني الإنسان، والإهداء الذي يضع نصب عينيه فئة معنوية أو مبدأ أو قضية أو غير ذلك. ومهما اختلفت هذه الأضرب، فكلها تؤول إلى أن نص الإهداء يتضمن خطابا يجسد نوعا من العلاقة- المؤلف وحده الذي يعلم حقيقتها- القائمة أو التي يمكن أن تقوم بين المؤلف والمهدى إليه. وهذا ما يجعل

الكتاب (إرسالية) أو (رسالة) من المؤلف إلى القارئ الذي يتضمن شخصية المهدى إليه، كيفما كانت هذه الشخصية مادية أم معنوية. وفوق كل هذا، لا أحد يكتب الإهداء غير المؤلف، فهو وحده المسؤول عن هذا المصاحب. ويمكن القول إنه المصاحب الوحيد، بالإضافة إلى نص المقدمة والخاتمة– وهي جزء أصيل في النص/ المتن– الذي لا نشك أبدا في أنه من وضع المؤلف، بخلاف المصاحبات الأخرى التي يخامرنا شك، قليل أو كثير، من أن ذاتا أخرى شاركت ذات المؤلف في إملاء شكلها أو صورتها أو عباراتها.

2)- الحضور والغياب:

بالرغم من أن (جيرار جينيت) تحدث عن نوعين من الإهداء: إهداء الأثر الذي يكون فيه المهدى إليه شخصا بعينه، وإهداء الكتاب الذي يشترك جميع الناس في إهدائه، إلا أن الضرب الذي نعاينه اليوم في إصدارات المؤلفين هو الضرب الثاني الذي يكون فيه الكتاب مهدى إلى جمهور القراء انطلاقا من قناتين اثنتين: قناة أشخاص يسميهم المؤلف؛ وفي هذا تضييق لسلطة الإهداء وإشعاعه، أو قناة الشخص المعنوي؛ وهي التي يجد فيها كل واحد منا نفسه أو طرفا من نفسه. ففي الضرب الأول تضييق وفي الثاني توسيع لدائرة الإهداء. ومهما يكن الأمر، فنحن دائما أمام وضعين اثنين: الوضع الذي يحضر فيه نص الإهداء، والوضع الذي يغيب فيه هذا النص أو الصفحة المتضمنة لهذا الخطاب القصير الموجز الذي قد يحمل في بعض الأحيان من الدلالات ما تعجز عن التعبير عنه الصفحات الكثيرة. فلننظر إلى هذا الإهداء الذي خص به الأستاذ الشاعر حسن الأمراني تنغيمه (مملكة الرماد)؛ قال [1]:

[1]- مملكة الرماد : حسن الأمراني ، ص. بدون .

"بسم الله الرحمن الرحيم.
(قل لله المشرق والمغرب يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم)
البقرة: 142.

إن الشمال والغرب والجنوب تطير شعاعا
والعروش تتصدع والممالك تضطرب
فانج بنفسك، وأقبل على الشرق الطهور

Nord und West und Sud zersplitten
Throne bersten, Reiche Zittorn
Fluchte du, im reinen Osten

إلى أكبر شاعر في الغرب تغنى بأنوار المشرق:
J. W. von Goethe "

هكذا اختار الشاعر حسن الأمراني أن يسجل إهداءه، بعد البسملة، وآية من سورة البقرة، ثم نص الترجمة العربية لثلاثة أسطر من شعر (جوته)، يليها نص الأبيات في لغتها الأصلية/ الألمانية، وبعد ذلك فقط تأتي جملة الإهداء: "إلى أكبر شاعر في الغرب تغنى بأنوار المشرق...". فهذا نمط الإهداء الذي يستهدف شخصا بعينه انطلاقا من إعجاب الشاعر به كإنسان استطاع أن يفهم قيمة الشرق بعامة والمشرق بخاصة، وكان في شعره وأدبه صدىً واسعٌ لأنوار الدين الإسلامي.

فحين تحضر صفحة الإهداء وبالتالي نص الإهداء، فمعنى ذلك أن المؤلف يصرح بأنه يهدي كتابه إلى هذا الشخص أو ذاك سواء كان ذلك الشخص ماديا أم معنويا. وفي هذه الحالة نحن أمام نص يقدم بطريقتين، أو لنقل باصطلاحين: (إهداء)، أو (الإهداء). ففي الأولى يرد العنوان في صيغة النكرة التي تفيد أنه بالرغم من التصريح بالإهداء كنص، إلا أن مضمون الإهداء أو شخصه يظل إنسانا غامضا في جانبه المادي كما في جانبه المعنوي. أما في الوضع الثاني وهو وضع التعريف، فالغالب أن يرد نص الإهداء واضحا؛ أي أنه مرسل من

المؤلف إلى شخص بعينه لا يمكن أن نتيه عنه؛ على الأقل هذا ما استطعنا الوصول إليه من خلال ما استقرأناه وقمنا بمقارنته من أشكال الإهداءات التي اطلعنا عليها. وليست هنالك قاعدة تقنن هذا الأمر. فما ذكرناه هنا من تأويل هو على سبيل التغليب فقط.

وفي الوضع الذي يغيب فيه الإهداء، لا أحد منا يستطيع الجزم بأن المؤلف لا يهدي كتابه إلى أحد؛ فالسكوت عن الإهداء أو القفز على هذه الصفحة المصاحبة للتأليف ليس معناه غياب الإهداء في صورته المجردة. فكل مؤلف يتوجه بكتابه إلى جمهور القراء الذين يشكلون المرسل الطبيعي الذي يمكن أن يهدى إليه فكر المؤلف أو إبداع المبدع. ومع ذلك ففي حضور مصاحب الإهداء ما يقوي هذه العلاقة الحميمية بين المبدع والقارئ من جهة، وبين نص الإهداء والمتن من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس يمكننا الخروج بالعلاقات التالية:

- المؤلف ← الإهداء ← القارئ
- المؤلف ← الإهداء ← المتن

معنى هذا أن الإهداء يؤسس لمجموعة من العلاقة، على رأسها علاقته بالمؤلف، ثم علاقته بالقارئ، فعلاقته بالمتن الذي استدعاه، مع العلم أننا أمام تصورين لخطاب الإهداء هما:

- التصور الذي أنجز بواسطته المؤلف إهداءه.
- التصور الذي سيقرأ به القارئ إهداء المؤلف.

هذا في الحالة التي نكون فيها أمام حضور مادي لنص الإهداء. أما حين يكون نص الإهداء غائبا، فنفترض، عن حسن نية، أن المؤلف فضل أن يكون هذا التأليف هدية إلى جميع القراء. ويمكن لكل واحد منا أن يتساءل: لماذا يحضر الإهداء في بعض التآليف ويغيب عن بعض؟ لا أحد يملك إجابة قاطعة على مثل هذا السؤال إلا شخص المؤلف نفسه، وأحيانا يستطيع المؤلف أن يفسر لك العلل

التي جعلته يكتب إهداء لكتابه، ولكن إذا تعلق الأمر بغياب الإهداء، فإنه يعجز عن تفسير ذلك الغياب. وهنا يمكن أن نقول إن المتن هو، فيما نظنه، السلطة التي تفرض على المؤلف كتابة إهداء للكتاب أو ضرب صفح عن هذا المصاحب الحر. ذلك أن بعض النصوص تفرض على المؤلف أن يكتب لها إهداء ، لأنها تحتاج إليه؛ فهو جزء يكملها، بينما نجد نصوصا أخرى لا تملك مثل هذه السلطة، وبالتالي تكون في غنى عن إهداء.

3)- بنية الإهداء:

للإهداء مجموعة من الخصوصيات لا يمكنه أن يتخلى عنها أبدا، على رأسها: الفقر اللغوي الذي يطبع بنيته، وأنه يرد نثرا كما يرد شعرا، وأن موقعيته هي في أكثر الأحوال مباشرة قبيل صفحة المقدمة، أو بعدها كما جاء في بعض النماذج، وأنه النص الذي يكتبه المؤلف دون أن يشاركه فيه أحد، وأنه النص الذي يرد بشكل كتابي يخرق الأعراف المتفق عليها؛ فهو يأخذ أي حيز من هذه الصفحة: في الوسط أو إلى أقصى اليمين أو إلى أقصى الشمال، أو في شكل أسطر شعرية بلا وزن أو غير ذلك.

وسبقت الإشارة إلى أن الإهداء نوعان كبيران: إهداء يدبجه المؤلف في أشخاص ماديين، حقيقيين أو غير حقيقيين، وإهداء يكتبه المؤلف لقضية أو مبدأ أو أي شيء آخر معنوي. وقد يجمع المؤلف في الإهداء الواحد بين الصورتين: صورة الإهداء المادي والإهداء المعنوي، كما هو الحال في هذا الإهداء الذي كتبه الشاعر محمد المتقن لديوانه (واحات الشدو الجريح)؛ قال:

"إلى الجراح المرابطة....

إلى أبوي والقابضين

طست الإعصار

شــذا الأمــل." [1].

وفضل عبد الكريم برشيد أن يهدي مسرحيته (إسمع يا عبد السميع) إلى كل من فراس ومصطفى القريبين كابنين وهو ثالثهما؛ قال:

"إليكما– فراس ومصطفى
أهدي أخا ثالثا اسمه عبد السميع
إنه قريب إلى القلب
والعين تماما كما أنتما..." [2].

ورأى الخضير قدوري أن يهدي روايته (دموع في عيون) إلى والده، فقال: "إلى روح والدي الذي رباني وأحسن تربيتي، وعلمني فأحسن تعليمي، ثم صنعني كما يحب ويرضاني." [3].

وجاء إهداء الشاعر حسن الأمراني ديوان (الزمان الجديد) مخالفا لموقعيــة الإهداء، إذ ورد بعد صفحة التقديم، وهو في ما هو معنوي؛ قال: "إلــى الحلــم المطارد." [4]. فلم تتجاوز بنية الإهداء هذه الكلمات الثلاث الموافقة تماما لصــيغة الإهداء بفقرها اللغوي الذي سبقت الإشارة إليه.

ولابد هنا من ملاحظة تكمن أساسا في أن أكثر الإهداءات التي ترد مصاحبة للمؤلفات الإبداعية تكون في المعنويات وفي كل ما هو تجريد أو رمز، في حين غالبا ما ترتبط إهداءات المؤلفات غير الإبداعيــة بأشــخاص مــاديين نعــرفهم بأنفسهم. فقد أهدى الشيخ طه حسين كتابه (حديث الأربعاء) إلى أســتاذه أحمــد لطفي السيد؛ قال: "إلى الأستاذ الصديق أحمد لطفي السيد تجلة تلميــذ، وتحيــة

---

[1]– واحات الشدو الجريح : محمد المتقن ، ص. الإهداء .
[2]– إسمع يا عبد السميع : عبد الكريم برشيد ، ص. الإهداء .
[3]– دموع في عيون الحرمان : الخضير قدوري ، ص. الإهداء .
[4]– الزمان الجديد : حسن الأمراني ، ص. الإهداء .

صديق." [1]. ووقف الأستاذ غالي شكري إهداء كتابه (معنى المأساة في الرواية العربية: رحلة العذاب) على ذكرى أمه؛ قال: "إلى ذكرى أمي.." [2].

وكتب إدريس الناقوري في إهداء كتابه (المصطلح النقدي في نقد الشعر): "إلى الأعزين، وإلى زوجي." [3]. وهو هنا- أو الناشر- يخالف في موقعية نص الإهداء الذي جاء على ظهر صفحة العنوان، وكان من المفروض أن يأتي في الصفحة المقابلة للصفحة الموجود عليها حاليا. وخرج الأستاذ سعيد يقطين في إهداء كتابه (تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير) إلى الرمز، وجاء بالمخالفة تماما كما جاء بها قبله إدريس الناقوري؛ قال:

"إلى:
الطفل حنظلة العربي
ذكرى زمن قادم..." [4].

أما المخالفة التي جاء بها المؤلف- أو الناشر- فتكمن في أن صفحة الإهداء لا ترد مرقمة، وهي هنا في كتاب الأستاذ سعيد يقطين خامسة. وهي المخالفة نفسها التي جاء بها كتاب جعفر دك الباب الذي حملت عنده صفحة الإهداء رقم ثلاثة.

وأهدى جعفر دك الباب كتابه (الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني) إلى القارئ العربي بمناسبة حلول القرن الخامس عشر الهجري، فتعانق المضمون المادي والمضمون المعنوي الروحي؛ قال: "أهدي هذا الكتاب إلى القارئ العربي بمناسبة احتفال العالم العربي والإسلامي باستقبال بداية القرن الخامس عشر الهجري." [5].

---

[1]- حديث الأربعاء : طه حسين ، ص. الإهداء .

[2]- معنى المأساة في الرواية العربية – رحلة العذاب : غالي شكري ، ص. الإهداء .

[3]- المصطلح النقدي في نقد الشعر : إدريس الناقوري ، ص. الإهداء .

[4]- تحليل الخطاب الروائي : الزمن-السرد-التبئير : سعيد يقطين ، ص. 5 .

[5]- الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني : جعفر دك الباب ، ص. 3 .

وفضل محمد بنشريفة أن يهدي مؤلفه الموسوم بـ (ابن لبال الشريشي) إلى المستعرب الإسباني (دون إميليو غرسيه غوميس)– وكان قد توفي في الفترة التي كان المؤلف يعد فيها هذه الدراسة؛ قال: "إلى روح شيخ المستعربين الإسبان ضون إميليو غرسيه غوميس– قومس الدّشار– الذي توفي خلال إعداد هذه الدراسة." [1]. وهذا نموذج الإهداء المرتبط ارتباطا وثيقا بالمتن؛ فالكتاب مهدى إلى واحد من أعمدة درس الأدب الأندلسي، والكتاب في واحد من رجال الأدب في شبه الجزيرة الإيبيرية التي تعتبر بلد المهدى إليه. وجاء في إهداء إبراهيم السولامي كتابه (الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية):

– إلى روح والدي
– إلى روح والدتي
فقد عاشا بسيطين وماتا بسيطين." [2].

وقال الأستاذ كمال أبو ديب في إهداء كتابه (في الشعرية)، وجاءت صفحة الإهداء عنده مرقمة:

"إلى
رهام
الثرية بالشعر
الرهيفة كالشعر
رعشة الألق
في
أفق حالك." [3].

[1]– ابن لبال الشريشي : محمد بنشريفة ، ص. الإهداء .
[2]– الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية : إبراهيم السولامي ، ص. الإهداء .
[3]– في الشعرية : كمال أبو ديب ، ص. 5 .

وأهدت وفاء العمراني ديوانها (الأنخاب) إلى (حسام) الذي قد يكون ابنا أو أخا أو قريبا من ذات الشاعرة؛ قالت [1]:

إلى حسام

من أقصى فلوات الغربة

وجاء في إهداء الشاعر عبد الرحمن بوعلي ديوانه (أسفار داخل الوطن) نفس ما جاء في الإهداء السابق؛ وهو أن يكون المهدى إليه طفلا أو قريبا من أقرب الناس إلى المؤلف؛ قال [2]:

إلى "حنان" الطفلة المشاكسة.

ولابد هنا من ملاحظة تكمن أساسا في أن الإهداء الذي يكتبه المؤلفون للمؤلفات غير الإبداعية مطبوع دائما بالإيجاز والفقر اللغوي الذي سبقت الإشارة إليه، في حين يأتي إهداء النصوص الإبداعية بوجهين: الوجه الموجز العبارة، والوجه الذي يطنب فيه المرسل/ المؤلف. والأمثلة على ذلك كثيرة نقتطف منها الإهداء الذي كتبه محمد ابن زيان لمسرحيته (كنزة)؛ قال: "إلى بطل التضحية والتحرير الأكبر، ورمز الوحدة والتضامن المغربي، صاحب الجلالة سيدي محمد الخامس أدامه الله لعز الإسلام والوطن. وإلى سائر أبطال كفاح المغرب العربي الكبير وخصوصا منهم أبطال الجزائر الشقيقة التي لا تزال تقاسي أهوال المقاومة العظمى. أهدي هذه الثمرة التي أوحتها محنة الجهاد في سبيل الله والوطن والإنسانية." [3]. ومن هذه النماذج الطويلة أيضا إهداء عبد الكريم برشيد مسرحيته (امرؤ القيس في باريس)، وإهداء علال الهاشمي الخياري مسرحيته (ربة شاعر)، وغيرهما كثير.

1- الأنخاب : وفاء العمراني ، ص. الإهداء .

2- أسفار داخل الوطن : عبد الرحمن بوعلي ، ص.الإهداء .

3- كنزة : محمد بن زيان ، ص. الإهداء .

ومما وجب التنبيه عليه أن الإهداء يأتي موقعا، ويأتي غير موقع؛ وفي كلا الحالتين هو من المؤلف. فأما الإهداء الموقع، فعلى ثلاثة أضرب:
- إهداء موقع بالاسم الكامل أو الأول أو الثاني للمؤلف.
- إهداء موقع بالأحرف الأولى من اسم المؤلف.
- إهداء موقع بلفظ: (المؤلف).

أما الإهداء غير الموقع، فلا أحد يشك في أنه من المؤلف الذي لم يوقع إهداءه باسمه. كما أن هنالك أمرا آخر يتعلق بهذا المصاحب؛ وهو أن الإهداء يأتي، بالإضافة إلى التوقيع، مؤرخا بالتاريخ الذي كتب فيه. ليس هذا قانونا لازما، إذ وجدنا من يجعل تحت التوقيع تاريخا، ووجدنا من يكتفي بالتوقيع دون تاريخ، ومنهم من يضرب صفحا عن الأمرين معا.

4)- وظائف الإهداء:

سبقت الإشارة إلى أن الإهداء مصاحب وليس عتبة؛ أي أنه لا ينطوي على أي إشارة تمكن القارئ من استعمالها مفتاحا لاستكناه دلالات المنص ومقاصد صاحبه. فالإهداء مجرد تقليد جرت به العادة، يفصح من خلاله المؤلف عن تلك العلاقة الحميمية– أو نوع آخر من العلاقة– تجمع بينه وبين المرسل إليه (القارئ). نقول هذا لأن أكثر ما نجده من نصوص الإهداء عبارة عن عتبات فارغة لا علاقة لها بالنص الذي تصاحبه. لكن هذا لم يمنع من وجود بعض الإهداءات التي أبان من خلالها مؤلفوها عن وظيفة أو جملة من الوظائف يضطلع بها هذا الخطاب الصغير الشحيح الذي هو الإهداء. وهو نفسه الأمر الذي مكننا من استنباط ثلاث وظائف ينطوي عليها نص الإهداء حين يكون موضوعا بالصورة التي تجعله متعلقا بالمتن. وهذه الوظائف الثلاث هي:
- أولا: الوظيفة الأخلاقية.
- ثانيا: الوظيفة الإعلامية.
- ثالثا: الوظيفة التوجيهية.

وقد سبقت الإشارة إلى مجموعة من العلاقة التي يمكن لخطاب الإهداء أن يعقدها مع الأطراف المجاورة له أو التي كانت سببا في إنشائه؛ كالمتن والمؤلف والمتلقي. فالإهداء هو ذلك النص الواقع وسط هؤلاء الثلاثة، يستفيد منهم ويستفيدون منه. فقد تكون العلاقة سلطوية آمرة ناهية كما هو الحال في النصوص الشعرية والتآليف القديمة التي يكون فيها الممدوح أو الخليفة أو الأمير المهدَى إليه الأثر سلطة آمرة ناهية محتضنة للأثر (القصيدة أو الكتاب) موجهة راعية له. وقد تكون العلاقة بين المؤلف والمهدى إليه علاقة حميمية كما هو الحال في كل إهداء موجه من المؤلف إلى الأبناء أو الزوجة أو أستاذ أو صديق أو جمهور القراء بعامة. وقد يكون الإهداء عبارة عن حنين إلى ذكرى طيبة أو صورة. كما قد يكون تنويها بمبدأ أو مناسبة أو فعل أو غير ذلك من الأمور. المهم أن هنالك دوما موجِّها- من داخل ذات المؤلف أو من داخل المتن أو من مجموع الظروف الخارجية- يوجه الإهداء نحو جهة معينة مادية أو معنوية.

هذه العلاقات التي سبق الحديث عنها هي التي تنبهنا إلى الوظائف الثلاث المشار إليها آنفا. فحين تكون العلاقة سلطوية أو حميمية بين المؤلف والمهدى إليه، فإن الإهداء ينطوي في هذه الحالة على وظيفة أخلاقية تجسد أصول الطاعة أو الاختترام المتبادل بين المؤلف وغيره. كما يمكن أن تعبر عن شعور بالمحبة أو الاعتزاز أو الاعتراف بالجميل أو غير ذلك. المهم أن المؤلف يصدر في مثل هذه العلاقة عن إحساس، عن أدب وخلق يفرض عليه أن يدبج إهداء في هؤلاء الذين يدين لهم بفروض الطاعة أو الإحساس بالمحبة.

أما في الحالة التي يرتبط فيها الإهداء بالمتن؛ أي أنه يشير إليه بطريقة من الطرق، فإن الوظيفة التي يؤديها الإهداء وظيفة إعلامية إخبارية؛ أي أنه يخبر بما يوجد في الكتاب، فهو في مثل هذه الحالة مصاحب يحاول الاقتراب من درجة العتبة، لكنه ليس عتبة. وقد مرت بنا أمثلة من هذه العلاقة: الإهداء الذي كتبه محمد بن زيان لمسرحيته (كنزة)؛ فنحن من خلال نص الإهداء أن المسرحية تستعيد طرفا من تاريخ المغرب وجهاد الملك والشعب في سبيل

الحصول على الحرية. والشيء نفسه نلمسه في الإهداء الذي أدرج به الشاعر حسن الأمراني تنغيمه (مملكة الرماد)؛ فقد أهدى قصائد هذا الديوان إلى الشاعر والكاتب الألماني (جوته)؛ وفي خطاب الإهداء ما يخبر القارئ أو يمنحه كعرفة مسبقة بنوعية القصائد التي هو مقبل على قراءتها. ويمكن أن نقيس على هذا مجموعة أخرى من النصوص يكون فيها الإهداء مخبرا بما سيأتي، أو أننا نفهم من خلال نصه أن الكتاب يدور حول هذا الموضوع أو ذاك. نحن نعرف أن الإهداء ليس موضع إخبار، لكن الطريقة التي يوجهه بها المؤلف هي التي يستفيد منها القارئ المعلومة المطلوبة.

وتبقى العلاقة التي تربط الإهداء بالقارئ أو تربط القارئ- في وضع القراءة- بالإهداء، وهي العلاقة التي تفضي إلى ما ندعوه بالوظيفة التوجيهية؛ أي أن المؤلف يرسل من خلال نص الإهداء ومساحته الضيقة خطابا توجيهيا إلى القارئ؛ كما هو الحال في إهداء كتاب إلى القارئ بمناسبة حلول مناسبة من المناسبات التي يكون لها وقع في نفسية هذا الأخير. وقد مر بنا إهداء كان بسبب حلول القرن الخامس عشر الهجري، وهي المناسبة التي استغلها المؤلف ليهدي فيها كتابه إلى القارئ في الوطن العربي الإسلامي. وفي كل هذا خطاب موجه من المؤلف وعلى القارئ/ المرسل إليه أن يتأوله بالشكل الذي يريد.

وبالرغم كل ما أتينا على ذكره هنا، فإن خطاب الإهداء يحتاج إلى كثير من التأمل وسعة الصدر والتدقيق في النصوص. ولعلنا نعود إلى دراسته من جديد إذا ما وجدنا إلى ذلك سبيلا. ويبقى بعد هذا أن نشير إلى أمر شكلي، وهو أن خطاب الإهداء يأتي دوما متضمنا للفعل (أهدي)، وهو الفعل الذي يجسد عملية انتقال شيء من فلان إلى فلان. وقد يأتي اسم الإهداء عنوانا وتحته نص الإهداء من غير أن يتضمن هذا النص فعل (أهدي)، ولكن مع الإبقاء على دليل الإهداء وهو حرف الجر (إلى)؛ قال الشاعر المختار بلقاضي في إهداء ديوانه (نرجسية عائد): "إلى الذين يعشقون الكلمة الجميلة وينتابهم حنين جارف إلى مداعبتها

والتمسح بأهدابها.." [1]. وكتب الزبير خياط في إهداء ديوانه (آدم يسافر في جدائل لونجا): "إلى أبي الذي مات ولم تحلل عقدة لساني إلى (إرم) التي صادرتها السماء." [2]. كما يمكن التساؤل في نهاية هذا المصاحب حول الشكل الكتابي (المبعثر) الذي يرد عليه هذا النص: ما الداعي إلى ذلك؟ لماذا لا يكتب المؤلفون إهداءاتهم بالشكل نفسه الذي ترد عليه الكتابة؟ ثم هل يمكن أن يجتهد المؤلفون لتحويل مساحة الإهداء إلى عتبة تملك كمثيلاتها بعض مفاتيح القراءة؟ إن الإهداء قضية المؤلف وملكيته الشرعية كالمتن تماما.

ولا يمكن أن نختم الحديث عن مصاحب الإهداء دون الإشارة إلى صفحة باتت تشارك هذا المصاحب وجوده وتضيق عليه، حتى إنها في كثير من الأحيان تلغيه وتحل محله ؛ والأمر هنا يتعلق بصفحة (الشكر والعرفان). فكثيرون هم المؤلفون الذين يأتون بهذه الصفحة بدل صفحة الإهداء وفي الوقعية المفترض أن تحل فيها. ومنهم من يأتي بهما معا، فتأتي صفحة الشكر والعرفان على ظهر صفحة العنوان، في حين تبقى صفة الإهداء في مكانها قبيل الإهداء. و (الشكر والإهداء) مصاحب من مصاحبات النص/ التأليف لا أريد الحديث عنه هنا.

---

[1]– نرجسية عائد : المحتار بلقاضي ، ص. الإهداء .

[2]– آدم يسافر في جدائل لونجا : الزبير خياط ، ص. 3 .

خاتمة

كانت لدي رغبة في الوقوف عند الخاتمة بصفتها مصاحبا من مصاحبات النص ، قلما انتبه الدارسون إلى أمره؛ حتى صاحب كتاب (العتبات) فاته أن يرى في الخاتمة عتبة متأخرة ذات أهمية خاصة في حياة النص وصاحبه. فهي لم توجد لتكون قفلا للكتاب فحسب، بقدر ما إنها تنطوي- عند الذين أحسنوا الختم- على مجموعة من دلائل القراءة. فهل ننكر أننا حين نقتني كتابا لأول مرة نبدأ بتصفح مقدمته ثم بعد ذلك الخاتمة؟ فلماذا نريد مباشرة القراءة من الآخر لو لم تكن لهذه الخاتمة موقعية خاصة من شأنها أن ترفدنا بمجموعة من مفاتيح القراءة؟ قلت دائما إن الخاتمة عتبة متأخرة، والذي دفعني إلى هذا الاعتقاد ما قرأته من خواتم القدامى الذين يحسنون فعلا الختم. إلا أن الذي منعني من القيام بمثل هذه الدراسة الطول الذي آل إليه أمر هذا الكتاب. وقد وجدتموني منذ بدأت الحديث وأنا أذكر الناشر وصعوبات النشر؛ لهذا أرجو أن تتاح لي الفرصة- كما وعدت بذلك في خطاب المقدمة- للعودة إلى ما تبقى من مكونات النص الموازي، ومنها الخاتمة.

وحسبي أنني حاولت في هذه الدراسة الإلمام بشيء قليل أو كثير من حديث المصاحبات أو العتبات أو مكونات النص الموازي؛ هذه المصاحبات التي بإمكانها، حين توضع من لدن أهلها القائمين عليها، أن ترفد القارئ بمجموعة من مفاتيح القراءة. وقد كان التأليف في المغرب خصوصا المادة التي أدرت عليها هذه الدراسة، خاصة المتون الإبداعية وبعض التآليف غير الإبداعية، بالإضافة إلى ما كنت أتمثل به من مؤلفات المشارقة.

وكان همي الأكبر من كل ما وصفته أو درسته من مصاحبات وما جاء في إثرها من مؤلفات أن أنبه إلى أمرين اثنين: أن يهتم المؤلفون بتآليفهم، وأن يأخذ الدارسن لمؤلفات المؤلفين حذرهم الشديد من أمر هذا النص الموازي الذي يخرج مصاحبا للكتاب. وقد رددت غير ما مرة أن التأليف لا يقف عند حدود تسويد صفحات المتن ووضع قفل الخاتمة بعد ذلك، إنما التأليف هو أن نهتم اهتماما عادلا متساوقا بنصين اثنين: النص المتن، والنص الذي يوازيه. ذلك بأن كل نص (متن) هو في أمس الحاجة إلى هذا النص الموازي ؛ فهو اسمه ولباسه والصورة التي يقابل بها الآخرين. فهل يمكن لأي نص أن يخرج إلى قرائه هكذا عاريا مجردا من كسوته؟ الإنسان أكبر نص، في كل مرة يطلع إلى الآخرين بمظهر معين. صحيح أن الجوهر باق على حاله، لكن الإنسان يحاول أن يمنح نصه- تبعا للمقامات والأحوال التي يوجد فيها- مظهرا معينا.

النص إذن يعيش في نصه الموازي، ولا يمكنه أبدا الحياة خارج هذا النص، لهذا للنص الموازي على المؤلف من الحقوق مثل ما للنص المتن، هذا إذا كانت للمؤلف غيرة على ابنه. أما إذا حصل العكس، فإن المؤلف يلد ويلقي بمولوده إلى الآخرين الذين يتكفلون به: يختارون اسمه، وينسجون كسوته، ويختارون ألوانها وصوفها. وهذا صنيع كثير من المؤلفين الذين يقفون بالتأليف عند حدود المتن، وهو النص، تاركين أمر النص الموازي لغيرهم. وفي حالة كهذه، وجب أخذ الحذر من أمر هذه المصاحبات التي تكون النص الموازي، مادامت في غالب الأمر من وضع غير المؤلف؛ لأن هذا الأخير نادرا لا يهتم بهذه المصاحبات، أو أنه لا علم له بما تؤديه من وظائف.

فإلى أن يعي المؤلفون وظائف المصاحب، على الدارسين أن يحتاطوا مما يستفزهم من عتبات؛ فمن العتبات عتمات...

(فهرست المصطلحات)

إهداء	dédicace
أقصوصة	nouvel
إشارات	Symboles
انزياح	écart
إنتاج	Production
اختيار	choix
اختيار شعري	Anthologie
إشهارية	publicitaire
إخبار	Information
اشتمال	Hiponymie
استعارة	Métaphore
الأثر المنفتح	Œuvre ouverte
إفهامية	conative
انفعالية	émotive
اختلاف	Différenciation
بنية	Structure
بلاغة	Rhétorique
بلاغية	Rhétoricité
تقديم	Présentation
ترتيب	ordre
تأويل	Interprétation
تداولي	pragmatique
تقديم صغير	Prière d'insérer

Homogénité	تجانس
Livraison	تسليم
Flèchage	تدليل
Identification	تحقق
Intertexte des titres	تناص عنواني
Communication	تواصل
Symétrie	تقابل
Proximité	تقريب
figuratif	تشخيصي
phatique	تاثيرية
Intertextualité	تناص
Transcendance tex.	تعالي نصي
présence	حضور
Discours	خطاب
Conclusion	خاتمة
Scripteur	خاط
Signification	دلالة
Signifiant	دال
Receuil	ديوان
roman	رواية
Symbole	رمز
message	رسالة
code	سنن
Antécédant	سابق
Contexte	سياق
commentaires	شروح
Poésie	شعر
Poétique	شعرية

poète	شاعر
Célébrité	شهرة
Image- figure	صورة
page	صفحة
Édition	طبعة
Impression	طباعة
Manière	طريقة
seuil	عتبة
Titre	عنوان
Titrologie	عنونة
T. thématique	عنوان موضوعاتي
T. rhématique	عنوان إخباري
T. objectal	عنوان شيئي
T. subjectif	عنوان إسنادي
Signe	علامة
vertical	عمودي
Relation	علاقة
Couverture	غلاف
Absence	غياب
idée	فكرة
Histoire	قصة
Poème	قصيدة
Lecture	قراءة
Lecteurs	قراء
règle	قاعدة

loi	قانون
livre	كتاب
Écriture	كتابة
Métonymie	كناية
tout	كل
Écrivain	كاتب
Langue	لغة
Suivant	لاحق
Tableau	لوحة
Emplacement	موقعية
Recueil poétique	مجموعة شعرية
Pièce théatrale	مسرحية
Signifié	مدلول
Introduction	مقدمة
concept	مفهوم
Intentionnalité	مقصدية
écrivain	مؤلف
Responsabilité	مسؤولية
Sujet- thème	موضوع
Suite	متوالية
Péritexte	محيط النصي
Paratexte auctorial	موازي تأليفي
Paratexte éditorial	موازي نشري
référent	مرجع
Lexique	معجم
Contour	محيط
Critère	معيار
Ressemblance	مشابهة

Référentielle	مــرجــعــيــة
destinateur	مــرســل
Destinataire	مرســل إلــيــه
allocutaire	مــســتــمــع
Texte	نـــص
Paratexte	النــص الموازي
Phéno-texte	النــص الظاهــر
Génotexte	النص المــتوالــد
Hypotexte	النص الأصـــيــل
Architexte	الجامع النصي
Transcendance text.	تعالي نصي
métatextualité	الواصف النصي
épitexte	الفوق نصي
Utilitaire	نفــعــيــة
édition	نــشـــر
éditeur	نـــاشـــر
Fonction	وظــيــفــة
fonctionnel	وظــيــفــي

(فهرست المصادر والمراجع)

1)- المصادر:

-إحكام صنعة الكلام (عبد الغفور الكلاعي)،
-أدب الكاتب (الصولي)،
-أسرار البلاغة (عبد القاهر الجرجاني)، تح. محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، ط.1/ بيروت 1991.
-الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة (محمد الجرجاني)، تح. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1981.
-الاقتراح في علم أصول النحو (جلال الدين السيوطي)، تح. أحمد سليم الحمصي وأحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، ط.1/ 1976.
-الإنصاف في مسائل الخلاف (محمد الأنباري)، نشره: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1987.
-البيان والتبيين (الجاحظ)، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.5/ 1985.
-تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن (لابن أبي الأصبع)، تح. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، 1963.
-تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريض الفضل بن الربيع وزير الرشيد والمامون (ابن جني)، تح. محمد بهجة الأثري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط.1/ 1966.

-تفسير القرآن الكريم (ابن كثير)، دار الأندلس، ط.2/ 1980.
-ثمار القلوب في المضاف والمنسوب (لأبي منصور الثعالبي).
-جامع البيان في تفسير آي القرآن (محمد بن جرير الطبري)، دار الفكر، بيروت، 1978.
-حلية المحاضرة في صناعة الشعر (الحاتمي)، تح. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
-الخصائص (ابن جني)، تح. محمد علي النجار، دار الفكر العربي، بيروت، 1952.
-ديوان الصبابة (ابن أبي حجلة التلمساني)، تح. محمد زغلول سلام.
-رسالة الغفران (لأبي العلاء المعري)، تح. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، ط.6/ 1977
-رسالة الملائكة (لأبي العلاء المعري)، تح. لجنة من العلماء، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1/ 1977.
-رسالة الهناء (لأبي العلاء المعري)، تح. كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.2/ 1972.
-الروض المريع في صناعة البديع (ابن البناء العددي المراكشي)، تح. رضوان بنشقرون، الدار البيضاء، 1985.
-زهر الآداب وثمر الألباب (الحصري)، شرح: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط.4/ 1972.
-زهر الأكم في الأمثال والحكم (لأبي علي الحسن اليوسي)، دار الثقافة، البيضاء.
-السيرة النبوية (ابن هشام)، تح. جمال ثابت ومحمد محمود وسيد إبراهيم، دار صادر، ط.1/ بيروت.
-شرح ديوان أبي تمام (الخطيب التبريزي)،

-شرح ديوان أبي تمام (الصولي)، تح. خلف رشيد نعمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

-شرح ديوان الحماسة (لأبي علي المرزوقي)، تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1/ 1991.

-شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (الواحدي).

-شرح القصائد العشر (الخطيب التبريزي)، تح. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.4/ 1980.

-الشعر والشعراء (ابن قتيبة)، تح. محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ط.2/ 1967.

-صبح الأعشى في صناعة الإنشا (القلقشندي)، شرح: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر ودار الكتب العلمية، بيروت، ط.1/ 1987.

-طبقات الشعراء (ابن المعتز)، تح. عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط.3/ 1956.

-طبقات فحول الشعراء (محمد بن سلام الجمحي)، تح. محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.

-العقد الفريد (ابن عبد ربه)، تح. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت.

-العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ابن رشيق القيرواني)، تح. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط.1/ 1988.

-الفاضل في الأدب واللغة (لأبي العباس المبرد)، تح. عبد العزيز الميمني، بيروت، 1955.

-فقه اللغة (لأبي منصور الثعالبي)، تح. جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1/ 1994.

-القاموس المحيط (الفيروزآبادي)، دار الجيل، بيروت.

-قراضة الذهب في نقد أشعار العرب (ابن رشيق القيرواني)، تح. الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، 1972.
-الكامل في اللغة والأدب (لأبي العباس المبرد)، تح. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط.2/ 1993.
-كتاب الصناعتين (لأبي هلال العسكري)، تح. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1/ 1981.
-لسان العرب (ابن منظور الإفريقي)، دار صادر، بيروت، ط.3/ 1994.
-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ابن الأثير)، تح. أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
-مجالس ثعلب (ثعلب الكوفي)، تح. عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط.5/ 1987.
-محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء (الراغب الأصبهاني)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1961.
-مروج الذهب ومعادن الجوهر (المسعودي)، نشره: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط.5/ 1973.
-المزهر في علوم اللغة وأنواعها (جلال الدين السيوطي)، تح. محمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1986-1987.
-معجم الأدباء (ياقوت الحموي)، تح. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.1/ 1993.
-الملل والنحل (الشهرستاني)، تح. محمد سيد كيلاني، دار صعب، بيروت، 1986.
-الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء (المرزباني)، تح. علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1965.

-الوافي في العروض والقوافي (الخطيب التبريزي)، تح. فخر الدين قباوة وعمر يحيى، دار الفكر، دمشق، ط.2/ 1975.

2)- المراجع:

2-1)- المراجع العربية:

-آخر أعوام العقم (محمد الميموني)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1974 .
-آدم يسافر في جدائل لونجا (الزبير خياط)، المطبعة المركزية، وجدة، 1989.
-الأبله والمنسية وياسمين (الميلودي شغموم)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
-إشراقات (عز الدين الإدريسي)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1986.
-أشياء تتحرك (الميلودي شغموم)، مطبعة طنان، البيضاء، 1972.
-أشياء لا تنتهي (عبد القادر السميحي)، دار الكتاب، البيضاء، 1983.
-أنغام وأصداء (محمد الحلوي)، دار الكتاب، البيضاء، 1965.
-الأيام والليالي (إدريس الخوري)، دار النشر المغربية، البيضاء، ط.2/ 1985.
-البدايات (إدريس الخوري)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1980.
-بديع الزمان سعيد النورسي: نظرة عامة عن حياته وآثاره (إحسان قاسم الصالحي).
-تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير (سعيد يقطين).
-الجداول (إيليا أبي ماضي)، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 8/ 1970.
-حب (إبراهيم السولامي)، مطبعة المهدية، تطوان، ط.1، 1967.
-الحجاب (حسن نجمي)، منشورات الرابطة، مطبعة فضالة، المحمدية، 1996.
-الحزن يزهر مرتين (حسن الأمراني)، مطبعة النهضة، فاس، 1974.

-حكايات صخرية/ سرير لعزلة السنبلة (محمد الأشعري)، دار توبقال، مطبعة فضالة، المحمدية، 2000.
-حكاية وهم (محمد المديني)، دار الآداب، ط.1/ بيروت.
-حكاية وهم مغربية (محمد المديني)، دار النشر المغربية، البيضاء، ط.1995/2.
-خرائط بلا بحر (أحمد زيادي)، مطبعة السعادة، البيضاء، 1994.
-خطوات في التيه (محمد زنيبر)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1986.
-دموع في عيون الحرمان (الخضير قدوري)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
-الدولة الموحدية: أثر العقيدة في الأدب (حسن جلاب)، منشورات الجامعة، ط. 1/ 1983..
-ديوان مصطفى المعداوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب العربي، دار الكتاب، البيضاء، 1963.
-ربة شاعر (علال الهاشمي الخياري)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1985.
-رحيل البحر (محمد عز الدين التازي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
-رفقة السلاح والقمر (مبارك ربيع)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1976.
-الرمانة الحجرية (محمد علي الرباوي)، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة، 1988.
-الريح الشتوية (مبارك ربيع)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1996.
-زمن الأخطاء (محمد شكري)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط.2/ 1995.
-زمن بين الولادة والحلم (محمد المديني)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1976.
-الزمان الجديد (حسن الأمراني)، دار الأمان، الرباط، 1988.
-الزمن المقيت (إدريس الصغير)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

-سرير لعزلة السنبلة (محمد الأشعري)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

-السنبلة (محمد بنعمارة)، منشورات دار الأمان، البيضاء، 1990.

-سيدنا قدر (مبارك ربيع)، دار المصراتي، طرابلس، ط.1/ 1969.

-شخوص معلقة من الأرجل (صبري أحمد)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1978.

-الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات (عز الدين بونيت).

-الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية (إبراهيم السولامي)، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1974.

-صهيل العشق (أحمد مفدي)، دار البوكيلي، القنيطرة، 1996.

-صياد النعام (أحمد بوزفور)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1993.

-العبور من تحت إبط الموت (أحمد بلحاج آيت وارهام)، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1994.

-عمي بوشناق (عبد الرحمن الفاسي)، دار الثقافة، البيضاء، ط.2/ 1985.

-العنوان وسيميوطيقا الاتصال (محمد فكري الجزار).

-عين الفرس (الميلودي شغموم)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء.

-الغابر الظاهر (أحمد بوزفور)، مطبعة فضالة، المحمدية، 1987.

-الغربة واليتيم (عبد الله العروي)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1971.

-الفارس والحصان (محمد إبراهيم بوعلو)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1975.

-فراق في طنجة (عبد الحي المودن)، منشورات الرابطة، مطبعة فضالة، المحمدية، 1996.

-الفريق (عبد الله العروي)، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1986.

-الفضيلة- أو بول وفرجيني (مصطفى لطفي المنفلوطي).

-في الشعرية (كمال أبو ديب)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط. 1/ 1978.

-في ضيافة الحريق (إدريس الملياني)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1994.

-القبض على الماء (عبد الكريم الطبال)، البوكيلي للطباعة، القنيطرة، 1996.

-كاملية قصيدة الإسراء (حسن الأمراني)، مطبعة إيكومور، وجدة، 1992.

-كتابات خارج أسوار العالم (مليكة العاصمي)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط.1/1987.

-لعبة النسيان (محمد برادة)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء.

-مجنون الورد (محمد شكري)، دار الآداب، بيروت، 1979.

-مدن في أوراق عاشق (عبد الرحمن بن زيدان).

-المرايا المحدبة (محمد عبد العزيز حمودة)، سل. عالم المعرفة: .

-المرايا المقعرة (محمد عبد العزيز حمودة)، سل. عالم المعرفة: 272/ 2001.

-المسرح المغربي:البداية والامتداد (محمد أدبي السلاوي).

-مشتعلا أتقدم نحو النهر (محمد المومني)، مطبعة سناء ، فاس، 1979.

-المصطلح النقدي في نقد الشعر (إدريس الناقوري).

-مع الزمن (محمد بن الحسن اليوسفي)، مطبعة النجمة، 1991.

-معنى المأساة في الرواية العربية: رحلة العذاب (غالي شكري).

-مقدمة في نظرية الأدب (عبد المنعم تليمة)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976.

-مملكة الرماد (حسن الأمراني)، المطبعة المركزية، وجدة، 1987.

-المهاجر (عبد الرحمن الشريف الشركي)، دار النشر المغربية، البيضاء.

-مواسم الشرق (محمد بنيس)، دار توبقال، مطبعة فضالة، المحمدية، 1985.

-النار والاختيار (خناثة بنونة)، مطبعة الرسالة، الرباط، 1969.

-نبض الخافقين (حسن الأمراني وحفيظ الدوسري)، الأحمدية للطباعة والنشـر، البيضاء، 2000.
-نداء الأرض (محمد الوديع الأسفي)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1983.
-النداء بالإسماء (محمد عز الدين التازي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.
-نرجسية عائد (المختار بلقاضي)، المطبعة المركزية، وجدة، 1997.
-النزيف (محمد المومني)، مطبعة النهضة، فاس، 1974.
-النظر في الوجه العزيز (أحمد بوزفور)، مؤسسة بنشرة، البيضاء، 1983.
-ولادة نجمة (عز الدين الإدريسي)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1988.
-هكذا كلمني البحر (أحمد الطريبق)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1996.

2-1)- المراجع الأجنبية:

-Adam J. M. et Petit Jean A. : Le texte descriptif, Nathan, Paris, 1989.
-Barthes R. : De l'œuvre au texte, in Bruissement de la langue, Essais critique IV, éd. Seuil, Paris, 1982.
-Cohen J. : Le Haut langage- Théorie de la Poéticité, Flammarion, Paris, 1978.
-Compagnon A. : La seconde main ou le travail de la citation, Seuil, Paris, 1979.
-Eco U. : L'œuvre ouverte, Seuil, Paris.
-Eco U. : La structure absente- Introduction à la recherche sémantique, éd. Mercure de France, Paris, 1972.
-Genette G. : Seuils, Paris, 1987.
-Genette G. : Figures III, Seuil, Paris, 1972.
-Genette G. : Figures V, Seuil, Paris.
-Genette G. : Palimpseste, Seuil, Paris, 1987.
-Genette G. : Introduction à l'architexte, Seuil, Paris.

-Grivel Ch. : Production de l'intérêt romanesque, éd. Mouton, Paris, 1973.
-Hamon Ph. : Du descriptif, Hachette, Paris, 1993.
-Hoek L. : La marque du titre- Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, éd. Mouton, La Haye, Paris- New York, 1981.
-Hugo V. : (Préface) de Cromwell, Garnier- Flammarion, Paris, 1968.
-Jakobson R. : Essais de linguistique générale, Les éditions de Minuit, Paris, 1963.
-Jouve V. : La lecture, Hachette, Paris, 1991.
-Kristeva J. : Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris.
-Lane Ph. : Les Seuils éditoriaux, in Espace- Temps, n° : 47-48, 1991.
-Lane Ph. : Périphérie du texte, éd. Nathan, Paris, 1992.
-Lejeune Ph. : Le Pacte autobiographique, Seuil, Paris, 1975.
-Mitterand H. : Les titres des roman de Guy des Cars, Nathan, Paris, 1979.
-Mounin G. : La Communication Poétique, Gallimard, Paris, 1971.
-Sabri R. : Quand le texte parle de son paratexte, in Poétique, n° : 48, Paris.
-Slaoui M. : Les traits dominants la Poétique Arabes classique, Thèse de Doctorat, Sorbonne, Paris III, 1989.

فهرست الموضوعات

مقدمة 5

مدخل لابد منه: مصاحبة النص: المفهوم والوظيفة 11

الفصل الأول
خطاب المقدمة عند العلماء المسلمين القدامى
المفهوم والأنواع والوظائف 21

1)- مفهوم المقدمة . 23

2)- أنواع المقدمات . 24

3)- وظائف المقدمة . 26

4)- مكونات خطاب المقدمة . 29

الفصل الثاني:
خطاب المقدم ة في تطبيقات المحدثين
التأليف الإبداعي والتأليف الأكاديمي 67

1)- مقدمة المؤلف: 71

2)- مقدمة غير المؤلف: 90

3)- مقدمة الناشر. 126

4)- مقدمات النصوص المسرحية. 130

5)- المقدمة في النصوص غير الإبداعية. 145

الفصل الثالث
العنونة
المفهوم والبناء والوظائف 156

1)- مفهوم العنوان. 157

2)- موقعية العنوان. 163

3)- العنوان الخارجي والعناوين الداخلية. 172

4)- وظائف العنونة: 184

5)- بنية العنوان. 195

6)- اختيار العناوين . 205

الفصل الرابـــع
التـقــديــم الصـغـيـــر
المفهوم والأشكـــال والـــوظـــائـــف 225

1)- الـمفـــهـــوم والنـــشـــأة. 226
2)- أشـــكـــال من التقديـــم الصغيـــر: 230
3)- مـــن يكتب التقديـــم الصغيـــر؟ 248
4)- تسميـــة التقـــديم الصغيـــر. 252

الفصل الخامـــس
الإهــــداء 254
أو العـــتـــبـــة الـــفـــارغــــة
1)- المـــفـــهـــوم والنـــشـــأة. 255
2)- الحـــضـــور والغـــيـــاب. 258
3)- بـــنـــيـــة الإهـــداء. 261
4)- وظـــائـــف الإهـــداء. 266
الخاتمة 270
فهرست المصطلحات 272